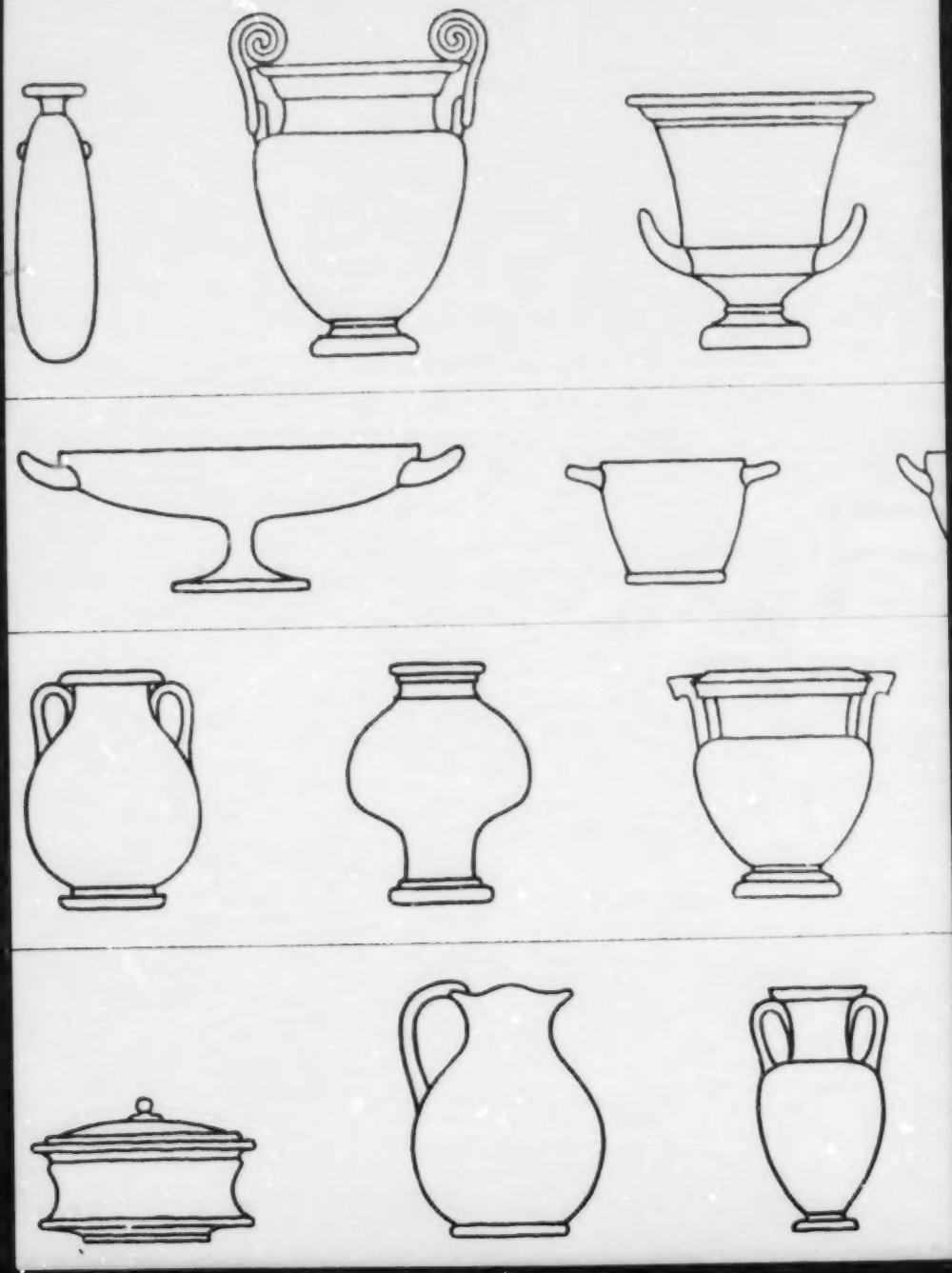
Que
Aff cult

LEGISLATIVE LIBRARY
APR 25 1968
RECEIVED

OBJETS D'ART GREC DU LOUVRE

Musée du Québec
Été 1967



OBJETS D'ART GREC
DU LOUVRE

101-07014/

OBJETS D'ART GREC DU LOUVRE

Texte de

JEAN DES GAGNIERS,

professeur d'archéologie grecque
à la Faculté des lettres de l'Université Laval, Québec.

Musée du Québec

Ministère des Affaires culturelles

AVANT-PROPOS

C'est au double attachement des Québécois à la France et à l'Antiquité Classique qu'est due cette importante manifestation. A Monsieur André Malraux, Ministre d'État chargé des Affaires Culturelles du Gouvernement français, le Ministère des Affaires Culturelles du Québec et le Musée du Québec adressent les plus vifs remerciements d'avoir accordé son autorisation à cette exposition, réalisée dans le cadre de l'entente culturelle franco-québécoise.

Nous devons une gratitude particulière à Monsieur Pierre Devambez, conservateur en chef du département des antiquités grecques et romaines du Musée du Louvre qui honore l'Université Laval et le Musée du Québec de son amitié (puisqu'il est venu à deux reprises y donner cours et conférences) et qui compte à Québec de nombreux amis, admirateurs et disciples. C'est grâce à sa généreuse et bienveillante collaboration que cette exposition a été rendue possible.

Il faut aussi souligner la participation de Messieurs Jean Des Gagniers et Hubert Giroux, qui ont joué un rôle important dans la préparation de cette exposition, et de l'architecte Louis Beaupré qui en a dessiné les vitrines et l'implantation.

Jean-Noël Tremblay,
Ministre des Affaires culturelles

Permanence des formes grecques

L'étude, même rapide, de l'histoire de l'art grec nous révèle que cet art s'est développé avec une continuité si rigoureuse que son évolution apparaît comme systématique et logique. En inventant des formes nouvelles ou en perfectionnant des formes anciennes, on dirait que les artistes grecs ont eu le pressentiment de leur durée; ces formes, ces types, ils les ont établis si solidement, ils leur ont insufflé une vie telle, que pendant des siècles, les artistes d'Orient et d'Occident ont pu se nourrir de leur art et reprendre sans cesse des structures que le génie grec avait su mettre au point une fois pour toutes.

Il y a d'abord le phénomène romain. Les artistes de Rome ne sont guère des créateurs et leur art peut, à bien des égards, être considéré comme une suite, une adaptation de l'art grec. Le monde byzantin, pour sa part, a figé et stéréotypé des formes autrefois vivantes qu'il n'a cessé de répéter et que, dans certains cas, il a perpétuées jusqu'à nos jours. Il est une ville d'Occident où l'Antiquité n'a jamais été tout à fait oubliée, c'est Rome.

31 – COUPE F 138

A Rome, l'art antique n'a jamais cessé d'inspirer les artistes. Aussi, est-ce dans cette ville que l'on est venu chercher le ferment du premier retour à l'Antiquité, celui du temps de Charlemagne, qui ne fait qu'annoncer la grande Renaissance: celle d'Alberti, de Bramante; celle de Philibert de Lorme et de Jean Goujon. Au seizième siècle commence en France le temps des colonnes, des pilastres, des corniches et frontons, dont le goût se maintiendra longtemps. C'est encore vers l'Antiquité que se tournent les artistes du dix-septième siècle français; c'est toujours à Rome qu'ils viennent se former. Certains d'entre eux, tel Poussin, le plus classique des peintres, n'en veulent plus repartir. D'autres, comme Lebrun, y puisent des éléments qu'une fois revenus en France, ils organisent à leur gré; ainsi naît un style baroque qui utilise largement mais arbitrairement les éléments

3 – COUPE A 272

empruntés aux styles antiques. Cependant, à l'extérieur des édifices, le décor demeure sobre et respectueux des formes classiques: pensons aux belles façades de Mansart. Même sous Louis XV, au temps du « goût français », de la plus grande fantaisie, de l'extravagance, parfois, les architectes continuent de travailler dans la tradition classique. D'ailleurs, dès la seconde partie du dix-huitième siècle, le « grand goût » comme l'appelle Diderot, reprend le dessus. Un vaste mouvement de curiosité envers tout ce qui regarde l'Antiquité se dessine alors non seulement en France mais dans toute l'Europe. Ce mouvement, on peut dire que c'est Madame de Pompadour, son frère, le Marquis de Marigny, le graveur Cochin, le Comte de Caylus, l'architecte Soufflot qui le lancent. La découverte récente d'Herculanum et celle de Pompéi qui survient un peu plus tard suscitent chez les artistes et les amateurs de l'époque un intérêt passionné: des villes antiques miraculeusement conservées sortent du sol! En 1754 paraissent les « Observations sur les Antiquités d'Herculanum, avec quelques réflexions sur la peinture et la sculpture des Anciens » de Cochin et Bellicard. Entre 1752 et 1757 sont imprimés les sept volumes du « Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines » du Comte de Caylus; en 1758, les « Ruines des plus beaux monuments de la Grèce », de l'architecte David-Leroy et, en 1764, l'« Histoire de l'art dans l'Antiquité » de Winckelmann. A partir de cette époque, cela devient un véritable engouement; comme l'écrit Grimm, « tout se fait à la grecque ». En architecture, on tente de remonter aux sources les plus anciennes et le goût archéologique est si fort que, chez les néo-classiques, l'on va jusqu'au pastiche. Ainsi, à Paris, l'architecte Vignon construit la Madeleine en forme d'un temple grec. Le néo-classicisme ne conquiert pas seulement l'Europe, il s'installe aussi en Amérique où il connaît une vogue extraordinaire pendant tout le dix-neuvième siècle. Cette vogue commence tôt, d'ailleurs, puisque c'est dans ce style qu'est édifié le Capitole de Washington, dont la construction avait été précédée en 1785, par celle du Capitole de Richmond, en Virginie, bâti sur le modèle de la Maison Carrée de Nîmes.

La première architecture de la Nouvelle-France se rattache à la grande tradition classique venue tout droit de France, comme l'a écrit Monsieur Gérard Morisset(1). C'est « le style classique du règne de Louis XIV, plus ou moins fleuri, simplifié comme il convenait à une colonie naissante ». Ce style a survécu chez nous pendant deux siècles ou presque; quant au style Louis XVI, il a pénétré dans notre pays avec François

(1) Coup d'oeil sur les arts en Nouvelle-France. p. 2 sq. (Québec, 1941).

Baillargé. C'est, par exemple, un décor du plus pur néo-classicisme que Baillargé a choisi pour son beau maître-autel de l'église de Neuville. Nombreux sont à Québec les monuments dont l'ordonnance reflète les tendances du néo-classicisme. Il y a l'ancienne prison (aujourd'hui Morrin College) construite par François Baillargé, il y a la cathédrale anglicane, datant du début du dix-neuvième siècle, il y a l'édifice de la Douane; il en existe bien d'autres. Simples ou pompeux, bâtis par des architectes éclairés et par des entrepreneurs, ces édifices témoignent de la présence chez nous du goût classique et de sa permanence. C'est là, d'ailleurs, un goût qu'ont partagé les particuliers: celui qui en douterait n'aurait qu'à remonter doucement la rue Saint- Louis où presque toutes les maisons s'ornent, en façade, d'un modeste portail à deux colonnes de bois peint.

Jean des Gagniers

72 – MASQUE COMIQUE BR 830

Naissance et évolution de l'art grec

Au moment où commence l'histoire de la Grèce, le monde égéen a déjà vu naître et s'épanouir deux brillantes civilisations: celle des *Crétois* et celle des *Achéens* ou *Mycéniens*. La seconde doit beaucoup à la première dont on fait remonter le début à la première moitié du troisième millénaire, c'est-à-dire à une époque où les civilisations de la Mésopotamie et de l'Egypte sont déjà constituées. Les Achéens qui s'installent en Grèce aux environs de l'an 2000 avant Jésus-Christ sont de race indo-européenne et nous savons, grâce au déchiffrement du Linéaire B que la langue qu'ils parlent est le grec. Ils sont suivis, aux environs de 1200 avant Jésus-Christ, par de nouveaux contingents indo-européens venus d'un centre situé quelque part au nord des Balkans et descendus les uns par l'Illyrie et l'Epire, les autres, par la Macédoine et la Thessalie. L'arrivée des *Doriens*, – c'est le nom que l'on donne à ces peuples – , marque la fin de l'âge du Bronze en Grèce et le commencement de l'âge du Fer; elle coïncide avec l'écroulement du monde mycénien qui succombe probablement sous leurs coups. Les Doriens s'installent surtout dans le Péloponnèse, mais la mer ne les arrête pas; ils font la conquête des îles; la Crète elle-même devient dorienne. Ils fondent même des colonies sur le littoral asiatique. D'autre part, leur invasion provoque la migration d'un bon nombre d'Achéens qui vont s'établir en Grèce d'Asie, en un pays appelé à jouer un rôle de premier plan dans la formation de la pensée, de la littérature et de l'art grecs: l'Ionie. A cet égard, qu'il suffise de rappeler que ce sont des poètes éoliens et ioniens qui vers le neuvième siècle avant Jésus-Christ s'inspirent d'un événement réellement arrivé — une expédition contre Troie entreprise par les Achéens au commencement du treizième siècle — , événement auquel ils donnent les couleurs et les proportions du merveilleux, pour composer l'Iliade et l'Odyssée.

Quant aux Doriens, on leur reconnaît une innovation importante: s'inspirant de la forme de leurs maisons au toit en double pente, ils construisent sur leur modèle des temples pour leurs dieux. La période qui suit leur arrivée en Grèce demeure obscure et l'histoire grecque n'est guère connue qu'à partir du huitième siècle avant Jésus-Christ, moment où commence de s'opérer dans toute la Méditerranée un vaste mouvement d'expansion grecque qui va durer environ deux siècles. C'est à cette époque que les Grecs colonisent le Pont-Euxin, qu'ils occupent quelques points de la côte méridionale de l'Asie Mineure et qu'ils s'installent à Chypre. Bientôt ils s'infiltrent en Egypte où ils fondent la ville de Naucratis; en Lybie, ils s'établissent en Cyrénaïque. Ils se dirigent aussi vers l'Italie du Sud (la Grande Grèce). La Sicile elle-même devient grecque; des cités helléniques apparaissent en Gaule (Marseille), en Espagne.

L'art grec naît timidement au cours des onzième et dixième siècles avant notre ère. On produit alors en Grèce une céramique dont le décor de caractère essentiellement géométrique n'accordera une place à la figure humaine qu'à partir des neuvième et huitième siècles. Au septième siècle, des influences orientales viennent renouveler la peinture de vases et les artistes grecs commencent à s'intéresser à la grande sculpture. La statuaire, la sculpture monumentale, la grande peinture et la peinture de vases font pendant toute la période archaïque, qui occupe, en gros, le sixième siècle et le commencement du cinquième, des progrès ininterrompus. Si bien qu'à la fin de l'archaïsme, après les guerres médiques, l'art se trouve transformé et que l'on parvient, vers le milieu du cinquième siècle, à la période classique de l'art grec. Quant à l'art du quatrième siècle, il n'a cours, en réalité, que pendant une partie de ce siècle puisqu'après la mort d'Alexandre, en 323, on parle d'art hellénistique. A ce moment, les frontières de la Grèce éclatent: l'Egypte, l'Asie sont hellénisées; Alexandrie, Pergame, Antioche deviennent des grands centres de l'art grec, qui, jusqu'à la fin de l'Antiquité et sous des formes souvent hybrides, connaît une période de diffusion ininterrompue.

De l'architecture qui suit l'installation des Doriens en Grèce, nous ne connaissons à peu près rien. Il est peu probable que pendant ces quatre siècles au cours desquels la grande sculpture ne paraît pas avoir été pratiquée, on ait élevé autre chose que de petits édifices de briques ou de bois qui ont disparu. Le seul art dont l'évolution puisse être suivie depuis les commencements de la civilisation grecque est celui de la céramique. Dès les temps les plus anciens, les Grecs ont eu l'habitude de placer des vases

dans la fosse de leurs défunts et parfois même au-dessus des tombes. C'est donc en fouillant les nécropoles ou cimetières qu'on trouve les vases de cette époque; le plus célèbre de ces cimetières est celui du Céramique, à Athènes.

A la fin de la civilisation mycénienne, on avait vu les formes de vases devenir moins variées et leur décor s'appauvrir jusqu'à ne consister qu'en lignes droites ou ondulantes, demi-cercles concentriques, hachures et triangles. C'est de cette céramique dite *sub-mycénienne* que sont empruntés la plupart des formes et des motifs décoratifs de la première céramique grecque à décor géométrique (style *proto-géométrique*, env. 1025 – env. 900). Cependant, l'on constate une grande amélioration dans l'exécution de ces motifs simples, et l'on est frappé par la rigueur de leur organisation

22 – HYDRIE CA 1333

en zones qui se détachent en noir sur le fond clair du vase ou, si ce dernier est entièrement recouvert de vernis noir, sur des bandes réservées. La durée du style géométrique proprement dit est d'environ deux siècles (900-700, env.). Au cours de cette période, on voit le répertoire des motifs géométriques s'enrichir peu à peu et bientôt le décor couvrir entièrement les flancs de vases dont la taille se fait parfois très imposante. Sous la forme de petits animaux dessinés très schématiquement — chevaux, bovidés, cervidés, oiseaux — qu'encadrent étroitement les motifs géométriques, la figure vivante fait son apparition dans la peinture de vases. Sur des amphores ou des cratères aux proportions monumentales qui, placés au-dessus des tombes y font office de monuments funéraires et servent aux libations, sont représentées des scènes groupant de nombreuses figures humaines: ce sont des expositions de mort, des files de pleureurs, des défilés de chars, des combats sur terre, des navires, des combats sur mer. L'aspect de ces figures peintes en silhouette est à la vérité fort schématique. Leur tête n'est qu'une boule où les traits sont à peine indiqués, le cou, les bras sont de simples traits, un triangle figure le torse, vu de face, tandis que le bassin et les jambes apparaissent de profil. Ce sont des sortes de signes, d'idéogrammes qui jusqu'à la fin du style géométrique, même s'ils s'étoffent un peu davantage et s'ils acquièrent une certaine souplesse, demeurent éloignés de tout réalisme. Dans la seconde moitié du huitième siècle, l'on voit apparaître de nouveaux sujets: ainsi, sur un cratère de cette époque on croit reconnaître l'Enlèvement d'Hélène par Paris.

C'est aussi dans le cours du neuvième siècle que les Grecs se mettent à modeler en terre cuite et à exécuter en bronze, parfois, de nombreuses figurines d'hommes ou d'animaux qu'ils consacrent à leurs dieux, dans les sanctuaires, et qu'il leur arrive aussi de déposer dans les sépultures. Il faut voir dans ces oeuvres les premiers pas d'un art destiné à occuper en Grèce une place de toute première importance. Par leur style schématique et abstrait, ces figures funéraires ou votives s'apparentent à celles que l'on voit sur les vases de la même époque. Conçues géométriquement, elles sont aussi peu réalistes que ces dernières. Les artistes du septième siècle — ceux du style, auquel, en souvenir de Dédale, on a donné le nom conventionnel de *dédalique* — manifestent un plus grand intérêt pour la structure du corps qu'ils apprennent à rendre au moyen de volumes denses et précis, répartis symétriquement. Les nombreuses figurines du style dédalique qui nous sont parvenues ont le visage triangulaire, la taille très étroite; elles sont frontales. Il est intéressant de noter que ce sont là des caractéristiques

que l'on retrouve aussi dans les premières oeuvres de la statuaire, qui naît autour du milieu du septième siècle.

Les potiers grecs utilisent une argile fine à laquelle la cuisson fait prendre une couleur qui varie selon le gisement dont elle provient. Ainsi, la terre des vases de Corinthe est d'un jaune chamois tandis que les vases produits à Athènes sont d'un beau ton de rose-orangé. La plupart des vases sont constitués de plusieurs éléments raccordés au moyen d'une colle à base d'argile: la barbotine. Comme nous l'avons vu plus haut, la plupart des formes des vases grecs sont dérivées des formes sub-mycéniennes. Ces formes sont bien articulées, équilibrées, logiques; elles se précisent et s'affinent avec le temps, elles deviennent élégantes sans cesser d'être pratiques. Car, en Grèce, les vases sont en premier lieu des objets utilitaires. Il y en a de très grands, d'autres sont si petits qu'ils tiennent dans la main; certains sont affectés à la conservation des liquides, d'autres à leur transport.

37 – PÉLIKÉ G 232

Amphore

Péliké

Amphore à col

Cratère à colonnettes

Cratère à volutes

Cratère en calice

Stamnos

Cratère en cloche

Dinos

Hydrie

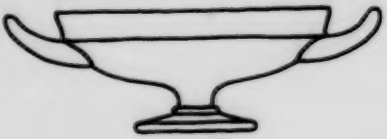
Psykter

Oenochoé

Choé

Lécythe

Coupe Ve s.



Coupe VIe s.

Skyphos

Skyphos

Pixyde

Alabastre

Aryballe

Canthare

L'*amphore*, vase pansu à deux anses verticales sert à la conservation du vin. Parfois, une ligne continue en dessine le profil (amphore, proprement dite), parfois le col est nettement séparé de la panse dont le haut s'aplatit et forme une épaule (amphore à col). L'*hydrie* est aussi un vase pansu, à épaule aplatie, à deux anses horizontales et à une anse verticale; elle sert à transporter et à conserver l'eau. Quant au *cratère*, c'est un grand vase à embouchure très large, dans lequel on mélange le vin et l'eau, car les Grecs boivent le vin coupé. Il en existe quatre types: le *cratère à volutes*, qui tire son nom de la forme de ses anses; le *cratère à colonnettes* dont les anses sont constituées de deux boudins – ou colonnettes – de terre cuite reliés à des avancées de la margelle; le *cratère en calice* et le *cratère en cloche* qui doivent leur nom à leur forme même. Le rôle du cratère peut aussi être rempli par le *dinos*, sorte de chaudron sans anses que l'on place sur un support de terre cuite. Le *stamnos* est affecté à la conservation du vin, mais à la différence de l'amphore, il est muni de deux anses horizontales. Rempli de glace ou de neige, le *psykter*, vase sans anses et à panse très haute, est destiné à rafraîchir le contenu du cratère dans lequel il est placé. L'*oenochoé* est un vase pansu, à embouchure trilobée, à une anse verticale, haute: elle sert à verser le vin dans les vases à boire. L'*olpé* a le même usage, mais son embouchure n'est pas trilobée. Pour boire le vin, on se sert du *skyphos*, sorte de gobelet à deux anses horizontales, ou de la *coupe*, vase constitué d'une vasque à laquelle sont attachées deux anses horizontales et d'un pied dont la hauteur varie selon le type.

11 – ALABASTRE CA 3335

Le *lécythe* est un vase à long corps, à une seule anse verticale, à goulot épais; il contient des huiles parfumées. Fréquemment utilisé comme vase funéraire, il est, au cinquième siècle, souvent recouvert d'un engobe blanc sur lequel le décor est peint de couleurs dont certaines peuvent être assez vives. L'*aryballe*, petit vase piriforme ou globulaire, à goulot plat, contient l'huile dont les athlètes s'enduisent le corps. L'*alabastre* aussi, qui est en forme de goutte. La *pixyde*, sorte de boîte circulaire dont un couvercle à rebord vertical vient recouvrir la paroi, sert à contenir des produits et objets de toilette.

46 – LÉCYTHE CA 613

Depuis les origines jusqu'au dernier quart du sixième siècle, le décor des vases est peint en noir sur le fond clair de l'argile. Au septième siècle, des incisions au burin viennent préciser les détails des figures que l'on commence, à partir de cette époque, à rehausser de rouge-pourpre et de blanc. Cette technique est la seule utilisée jusqu'aux environs de –530, moment où l'on voit apparaître la technique dite de la figure rouge, dans laquelle les figures sont réservées et donc couleur de terre cuite, sur le fond du vase peint en noir, ou bien dessinées au pinceau sur des espaces réservés.

A la fin du huitième siècle, les peintres de vases qui cherchent à se libérer de la géométrie sévère à laquelle ils étaient jusqu'à ce moment demeurés assujettis subissent si profondément l'influence de l'Orient que leur art s'en trouve transformé. A ce moment apparaissent, non seulement dans la peinture de vases mais aussi dans les autres arts, de nouveaux thèmes, de nouveaux motifs traités avec un sens plus intense de la vie, de nouvelles techniques, aussi. L'époque *orientalisante* qui occupe, en gros, tout le septième siècle en est donc une de grands progrès. Nombreux sont alors les centres où l'on produit une belle céramique; les meilleurs sont en Ionie, dans les Cyclades, à Rhodes; sur le continent, c'est à Corinthe et à Athènes que sont alors exécutés les plus beaux vases.

19 – OENOCHOÉ CA 3039

A Corinthe, ville commerciale, largement ouverte aux influences de l'Orient, un style orientalisant se développe de bonne heure qui connaît pendant le septième et une partie du sixième siècle la plus brillante fortune. Dès le début du septième siècle, Corinthe exporte dans tout le monde grec des petits vases contenant des parfums. C'est sur ces aryballes et ces alabastres qu'apparaissent pour la première fois dans un style miniaturiste à figures noires (*proto-corinthien à figures noires*, 680-630, env.) des scènes à nombreuses figures, des combats surtout, dont les guerriers sont dessinés à petite échelle mais avec une remarquable précision. Certains de ces aryballes ont une forme plastique; il en existe dont le goulot est en forme d'une tête de lion rugissant, d'autres dont le col prend celle d'une tête humaine; beaucoup sont en forme d'animaux. Les peintres du *style corinthien* (qui commence vers 630) ont pour les animaux une évidente prédilection; ils ne cessent de peindre des cerfs, des bouquetins, des lions, des panthères, des sangliers, des oiseaux. Ils multiplient aussi les êtres fantastiques comme les sirènes, les sphinx, les griffons, les génies ailés; ils

6 – ARYBALLE OVOÏDE E 381

8 – ALABASTRE E 492

représentent volontiers des cavaliers, des files de femmes aux vêtements ornés. Ces figures et les nombreux motifs de remplissage qui les environnent — des rosettes, surtout — sont peints en noir avec des rehauts de rouge et de nombreuses incisions. Manifestement, le premier souci de ceux qui les représentent est de disposer harmonieusement, pour le plus grand plaisir de l'oeil, des figures choisies d'abord en fonction de leurs propriétés ornementales. Vers 600, les peintres corinthiens se mettent à décorer de grands vases de scènes figurées. Il s'agit souvent de cratères dont la panse s'orne de deux zones de figures, la zone supérieure étant occupée par des scènes empruntées à la légende, à la mythologie, ou bien à la vie quotidienne de la classe aisée ou riche de Corinthe. Dans la zone secondaire sont représentées des files d'animaux, des courses de chevaux, de chars. Le dessin de ces figures est en général très soigné, les incisions sont nombreuses, les rehauts de blanc ou de rouge sont abondants; c'est, notamment, en blanc que, par une convention propre à tout l'archaïsme, sont peintes les chairs des figures féminines. Cependant, au milieu du sixième siècle, la peinture de vases cesse d'intéresser les artistes de Corinthe; la clientèle extérieure n'a d'ailleurs pas attendu ce moment pour se tourner, dès le premier quart du sixième siècle, vers les ateliers d'Athènes.

13 – ARYBALLE E 522

10 – ALABASTRE A 452

16 – CRATÈRE À COLONNETTES Cp. 10484

9 – OLPÉ E 422

Ces ateliers doivent beaucoup à ceux de Corinthe où l'on a utilisé très tôt, comme nous l'avons déjà vu, la technique de la figure noire et auxquels vers 625, les peintres attiques empruntent les motifs animaliers que l'on retrouve sur leurs vases, superbement agrandis, et traités avec une vigueur nouvelle. Sans être abandonnés par la suite, car ils connaîtront une longue vogue, ces motifs animaliers se voient bientôt relégués à un plan secondaire, les artistes attiques préférant réserver la place principale du décor aux aventures des dieux et des héros, ou simplement à des épisodes de la vie quotidienne. Ainsi, ils multiplient les scènes de combat, de palestre, de danse, de banquet, de deuil, etc.; l'ensemble de ces représentations constitue une incomparable documentation figurée pour l'étude de la vie des Athéniens du sixième siècle. Dans l'abondante production de la céramique à figures noires, même si, en général, les vases ne sont pas signés, il a été possible d'attribuer des groupes de vases à des peintres auxquels on a souvent été obligé de donner des noms conventionnels. Ainsi s'expliquent les noms des deux premiers grands peintres de ce style: le Peintre de Nessos, qui a représenté le meurtre du centaure Nessos sur le col d'une grande amphore funéraire du Musée National d'Athènes, et le Peintre de la Gorgone, qui a peint sur un dinos du Louvre le meurtre de la Gorgone par le héros Persée. Cependant, nous connaissons le nom véritable du peintre au talent exceptionnel qui, vers 570, a décoré le vase le plus remarquable que nous ait laissé cette époque: le Cratère François, conservé au Musée Archéologique de Florence. Ici, le peintre, qui se nomme Klitias, a signé son oeuvre. Klitias a travaillé pour le potier Ergotimos qui, lui aussi, a signé le vase, mais comme potier. On ne saurait parler en quelques lignes d'une oeuvre aussi importante. Contentons-nous de noter que sur ce grand vase, dont le décor en zones superposées traite plusieurs thèmes, Klitias a réussi le tour de force de grouper plus de deux cent cinquante petites figures fort animées et dessinées avec la plus grande précision. Une

30 – COUPE F 74

telle oeuvre témoigne du goût des artistes de cette époque pour les scènes narratives. Dans le style miniaturiste cher à Klitias, on peint dans le troisième quart du sixième siècle un grand nombre de coupes (coupes dites « *des petits-maîtres* »); cependant, les artistes qui travaillent après lui aiment en général un traitement plus large et préfèrent ne représenter au flanc de leurs vases qu'un petit nombre de figures, peintes à plus grande échelle et souvent avec plus de souplesse. Force leur est donc d'être moins diserts et de limiter leurs tableaux à une situation, à un épisode, à un moment précis d'une aventure divine, héroïque ou simplement humaine. C'est ce que font Lydos et Néarchos et, après eux, les deux plus grands artistes du troisième quart du sixième siècle: le Peintre d'Amasis et Exékias. Ces deux derniers peintres, dont la production est abondante, peignent sur leurs vases des figures élégantes et raffinées; certaines des scènes traitées par Exékias — ainsi, par exemple, la Dispute aux dés d'Achille et d'Ajax, sur la célèbre amphore du Vatican — dépassent ces qualités formelles et sont empreintes d'une remarquable intensité dramatique. Ainsi, la peinture de vases attiques à figures noires atteint son apogée au moment même où elle doit céder la place à une technique nouvelle: celle de la peinture à figures rouges, que l'on voit apparaître aux environs de –530.

34 – OENOCHOÉ F 342

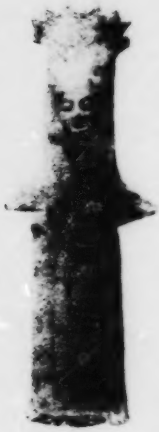
C'est au cours de la première moitié du septième siècle que, influencés sans doute par l'Egypte où cette forme d'art existe depuis fort longtemps, les Grecs qui, jusque là, se sont contentés d'exécuter des figurines et des statuettes se mettent à fabriquer de grandes statues d'hommes et de femmes. Les premières de ces oeuvres ont un aspect massif et hiératique. Cependant, en examinant une statue comme la « Dame d'Auxerre » (vers –650; Musée du Louvre) on se rend compte que dès les origines, grâce aux progrès qu'ils ont accomplis dans la petite plastique, les sculpteurs grecs sont capables de produire des figures équilibrées, bien articulées et finement modelées.

Il faut attribuer à des préoccupations religieuses la création à cette époque de deux types statuaires que l'art grec va reprendre pendant tout l'archaïsme: la statue du *kouros* (jeune homme) et celle de la *korè* (jeune fille). Que, placé dans un sanctuaire, il représente un dieu ou un athlète victorieux ou que, dressé au-dessus d'une tombe, dans un cimetière, il ait un caractère funéraire, le kouros est toujours figuré nu. Jusqu'à la fin du sixième siècle, dans la petite plastique de bronze comme dans la statuaire, son attitude ne varie guère: debout, la jambe gauche portée en avant, les bras le long du corps, les mains fermées et le plus souvent appuyées aux cuisses, il est conçu pour être vu de face et il obéit à la loi de la frontalité: une ligne idéale qui part du milieu du front et aboutit entre ses deux pieds le divise en deux parties symétriques. Certains des kouroi les plus anciens sont de très grande taille; ainsi, l'un d'eux, découvert au Cap Sounion, en Attique, mesure environ 10 pieds de hauteur. Chez ces premiers kouroi, les proportions du corps sont peu exactes et la musculature est indiquée de façon bien maladroite; c'est progressivement qu'au cours du sixième siècle, nous voyons les sculpteurs s'éloigner d'une conception schématique du corps humain et tenter d'exprimer la réalité avec une exactitude de plus en plus grande. Les jumeaux argiens (Cléobis et Biton) que conserve le Musée de Delphes témoignent des progrès accomplis au cours du premier tiers du sixième siècle. Ils ont la rigueur de construction chère aux artistes péloponnésiens et les proportions de leur corps sont plus satisfaisantes que celles des statues viriles antérieures; enfin, ils donnent davantage l'impression de la vie et c'est avec justesse que l'on a dit d'eux qu'ils semblent être dans l'imminence de l'action. En Attique où l'on accueille volontiers les influences ioniennes — le type du kouros ionien est gras, un peu lourd — , les sculpteurs ne négligent pas la structure du corps mais on sent chez eux un désir plus prononcé de rendre le moëlleux de la chair, la douceur de l'épiderme. Dès avant le milieu du sixième siècle, on voit apparaître sur

les lèvres de leurs kouroi et de leurs korès le « sourire archaïque », emprunté lui aussi à l'art de la Grèce d'Asie. Grâce à cet artifice, les visages désormais s'animent et prennent une expression aimable. A mesure que l'on avance dans le siècle, les proportions du corps sont mieux observées, les divisions anatomiques représentées avec moins de sécheresse. Vers –500, on produit des oeuvres comme l'Apollon de Piombino (Musée du Louvre), statue de bronze dont l'attitude encore frontale et un peu raide est corrigée par un modelé qui, lui, est tout en souplesse. Mais bientôt la barrière de la frontalité est elle-même franchie; ainsi, par exemple, l'éphèbe de Critios (vers –490), statue de marbre que conserve le Musée de l'Acropole d'Athènes, n'est plus tout à fait frontal: il s'appuie davantage sur sa jambe gauche que sur la droite, de sorte qu'il est très légèrement hanché, et sa tête se tourne vers la droite. Dans les oeuvres de cette époque, les formes anatomiques, l'attitude, le visage des statues donnent suffisamment l'impression de la vie pour que l'on n'ait plus à recourir à l'artifice du sourire.

L'influence de l'art aimable d'Ionie qui, dès le commencement du sixième siècle commence de transformer l'art attique est particulièrement sensible dans la série des korès que conserve le Musée de l'Acropole. Consacrées à la déesse, ces statues furent renversées par les Perses lors du sac de l'Acropole en –480. Après le départ des Barbares, elles furent enfouies rituellement par les Athéniens, sur l'Acropole même. Les kouroi sont l'expression de la force, de la puissance; dans leurs vêtements délicats, les korès incarnent le charme, la grâce. Elles sont presque toutes vêtues d'une tunique de lin *(chiton)* dont les plis fins leur moulent la poitrine et descendent jusqu'à leurs chevilles. Par-dessus cette tunique est jeté un manteau *(himation)* qui leur couvre en partie les épaules et la poitrine. Cependant, l'agencement des parties de ces vêtements, de leurs plis, est factice et il est facile de voir que les sculpteurs ont cherché à intéresser, à charmer l'oeil plutôt qu'à copier la réalité; un tel parti pris est d'ailleurs caractéristique de l'esthétique archaïque. Comme les kouroi, les korès étaient autrefois peintes; certaines d'entre elles ont conservé d'importantes traces de rouge, de bleu, de jaune, de noir. Conçues d'abord de façon plutôt anguleuse, les korès s'étoffent peu à peu, leurs traits deviennent plus réguliers. Déjà, vers –510, sur le visage de la korè no 674 (« la Sibylle »), le sourire a disparu. La korè no 686, dédiée par un certain Euthydicos est de quelques années postérieure à la korè no 674: la structure de son visage est plus massive et son expression d'une telle gravité qu'on l'a surnommée « la Boudeuse ».

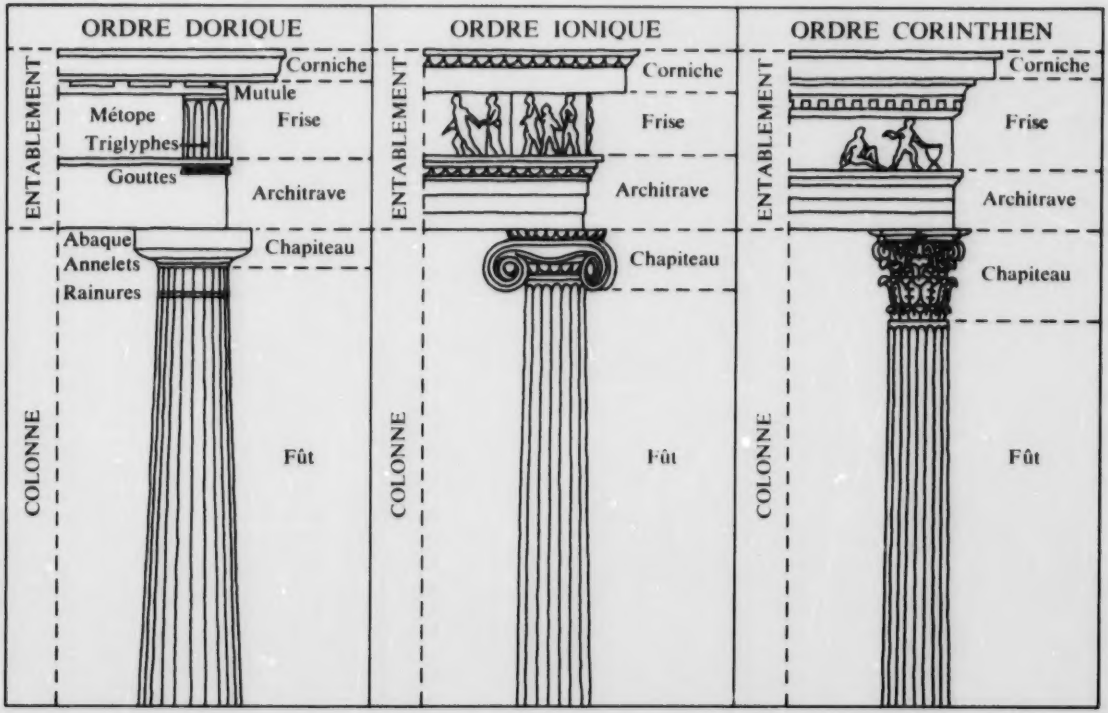
Les sculpteurs de l'époque archaïque ne se sont pas limités aux deux types du kouros et de la korè; ils ont aussi sculpté des figures assises, des cavaliers, des êtres fabuleux, comme les sphinx, les sirènes, des animaux; ces divers types sont abondamment représentés dans la petite plastique de bronze et de terre cuite.



76 – STATUETTE PLATE MNB 539 77 – FEMME ASSISE N 4399

On sait que le temple grec est essentiellement la demeure du dieu dont il abrite la statue et que les fidèles n'y pénètrent pas. Quant aux sacrifices, ils sont offerts non pas à l'intérieur de l'édifice mais sur un autel placé au devant, à quelque distance. Dès avant le sixième siècle, deux systèmes – ou *ordres* – architectoniques se trouvent constitués. Dans l'ordre *dorique*, l'entablement du temple repose sur des colonnes sans base dont le chapiteau est en forme d'échine et la frise (située entre l'architrave et la corniche) fait alterner des triglyphes et des métopes, lesquelles peuvent recevoir un décor sculpté. Plus élancées et reposant sur une base moulurée, les colonnes ioniques ont plus de cannelures que les doriques; elles sont couronnées d'un chapiteau en double volute. Les temples ioniques sont en général plus ornés que les temples doriques; leur frise se présente comme un bandeau continu qui peut être décoré d'une succession ininterrompue de scènes sculptées en relief.

ORDRES GRECS



En général, les frontons des temples reçoivent un décor sculpté en haut-relief ou en ronde-bosse. Dès le début du sixième siècle, les sculpteurs s'attaquent aux problèmes difficiles que pose la composition du décor tympanal et l'on peut dire qu'à la fin du siècle, ils ont réussi, tout en respectant l'axe de l'édifice, à loger à l'intérieur de ce cadre triangulaire des scènes possédant une certaine unité. Le problème que pose la composition des métopes est moins ardu car les artistes ont appris depuis longtemps à disposer un petit nombre de figures sur des plaques de bois, d'ivoire ou de métal. L'on a fait remarquer avec justesse (1) que, forcé de n'utiliser qu'un petit nombre de figures, le sculpteur décorant une métope est amené à ne représenter que l'essentiel — le moment dramatique — d'une action, tandis que, de son côté, le décorateur d'une frise peut multiplier les figures et donner libre cours à sa fantaisie narrative. En examinant une oeuvre comme la frise du Trésor de Siphnos (Musée de Delphes), on se rend compte que vers –525, certains sculpteurs sont capables de produire des frises d'une admirable qualité. Très populaire chez les Grecs, la sculpture en relief sert encore à orner des stèles funéraires dont l'époque archaïque nous a laissé un bon nombre d'excellents exemples. Les bases des statues peuvent aussi s'orner d'un décor plastique d'exécution très soignée. L'une de ces bases décorée sur trois de ses côtés de scènes de palestre fait aujourd'hui l'admiration des visiteurs du Musée National d'Athènes. Cette base qui date des environs de –510 nous montre que vers la fin de l'archaïsme, le sculpteur grec est singulièrement capable de diversifier la composition de scènes enfermées dans un cadre strict, qu'il peut représenter le corps viril dans les attitudes les plus variées, qu'il a accompli de sérieux progrès dans le rendu de l'anatomie et que tous ces progrès, il est fort satisfait de nous les faire constater. Malheureusement, les oeuvres des grands sculpteurs de cette époque ne nous sont le plus souvent connues que par des répliques tardives ou par des textes littéraires. Ainsi, nous savons que vers –510, les Athéniens commandèrent à Endoios et Anténor un groupe, en bronze, des deux hommes qui, quelques années plus tôt, avaient tenté de tuer Hipparque, l'un des fils du tyran Pisistrate. Ce groupe fut emporté à Suse par Xerxès, lors des guerres médiques et plus tard remplacé par un autre groupe que l'on demanda cette fois à Critios, l'auteur de l'éphèbe de marbre dont il a été question plus haut. De ce second groupe, l'on peut voir à Naples, une assez bonne réplique, en marbre, de l'époque romaine: il s'agit de deux figures mouvementées, équilibrées géométriquement. Nous

1 Jean Charbonneau, La Sculpture grecque archaïque.

n'avons pas conservé d'oeuvres de Pythagoras qui travaille à cette époque mais il semble que le célèbre aurige de Delphes (vers –475) nous donne une une bonne idée de son style. Nous savons qu'il s'intéressa lui aussi à la figure en mouvement et qu'il sculpta plusieurs statues d'athlètes; les anciens estimaient qu'il avait fait avancer la statuaire dans la voie du réalisme et ils vantaient le rythme de ses oeuvres. Quant à son contemporain Calamis, il était reconnu comme un grand sculpteur de chevaux et renommé pour son raffinement. Fort heureusement, Myron, qui travailla dans le second quart du cinquième siècle nous est mieux connu grâce aux répliques romaines de deux de ses oeuvres: le Discobole, ou lanceur de disque, et le groupe d'Athéna et Marsyas. Myron nous apparaît lui aussi comme préoccupé de mouvement et d'équilibre; par ailleurs, il a su donner une grande unité d'action au groupe d'Athéna et Marsyas. Comme Calamis, Myron fut un excellent animalier et, chose étonnante, cet artiste qui avait exécuté un grand nombre de statues de dieux et d'athlètes, fut surtout célèbre dans l'antiquité pour une statue de génisse, en bronze, que l'on pouvait voir sur l'Acropole d'Athènes.

Grâce à ce que l'on a découvert à Delphes, à Egine, à Olympie, nous pouvons nous faire une bonne idée de la sculpture monumentale de la fin de l'archaïsme. Les deux frontons du temple d'Egine durent être exécutés l'un autour de –500, l'autre au plus tard vers –490: ils représentent tous deux des combats entre Grecs et Troyens. Les groupes de combattants sont symétriquement distribués de chaque côté d'une figure centrale de la déesse Athéna; des guerriers agenouillés occupent les côtés, des mourants sont étendus dans les angles. L'on a fait remarquer avec raison que les attitudes, très mouvementées des figures dont le traitement n'est pas sans une certaine sécheresse ne laissent pas oublier que, comme les Corinthiens, les Eginètes étaient surtout renommés comme bronziers. D'un tout autre style et d'un tout autre esprit sont les figures de marbre des frontons et des métopes du temple de Zeus à Olympie (vers –460). Ici, les deux frontons sont conçus de façon différente et contrastante. C'est un climat d'attente dramatique qui règne au fronton Est où, de chaque côté de la figure centrale de Zeus, sont représentés les préparatifs d'une course de char dont le héros Pélops sortira vainqueur et qui sera fatale pour l'orgueilleux Oenomaos. A L'Ouest, nous assistons à une mêlée sauvage entre les Centaures et les Lapithes; cette fois, c'est Apollon que l'on voit au centre. Le dieu domine le tumulte et d'un geste du bras droit, il assure la victoire aux Lapithes. Composées avec une rigueur telle que le schéma géométrique demeure apparent, les métopes

du temple représentent les travaux d'Héraclès, le fils de Zeus. Les figures, qu'elles soient au repos ou mouvementées, y sont traitées dans le style ample et dépouillé de celles des frontons; comme ces dernières, elles donnent une impression de calme, de majesté sereine, de puissance contenue. Les sculpteurs d'Olympie (comme, aussi, les auteurs du Trône Ludovisi, de l'Athéna Pensive, des métopes du temple E de Sélinonte) se montrent soucieux d'exprimer les sentiments, la vie intérieure et consciente des personnages qu'ils mettent en scène; cette préoccupation qui devient constante chez les artistes de la première moitié du cinquième siècle annonce le classicisme.

36 – COUPE G 82

En céramique, le passage de la technique de la figure noire à celle de la figure rouge (vers –530) a permis aux peintres de vases d'accomplir de notables progrès. En peu d'années, la technique nouvelle est maîtrisée, le dessin perfectionné, l'inspiration renouvelée. On comprend aisément, toutefois, que les premiers artistes de la figure rouge demeurent tributaires de la façon de dessiner et de composer les figures de leurs prédécesseurs. Ainsi, chez le Peintre d'Andokidès dont certains vases sont décorés d'un côté selon la technique nouvelle de la figure rouge et de l'autre selon l'ancienne technique de la figure noire, la composition demeure très simple, les figures sont anguleuses, les plis des vêtements, encore rigides. Les contemporains de cet artiste, Oltos et Epiktétos, ont décoré de nombreuses coupes dans un style qui, lui aussi, conserve beaucoup de traits hérités de la figure noire. Après eux, avec des peintres comme Euphronios, Euthymidès, Phintias, le dessin se libère des contraintes qu'imposait une technique forcément limitée dans ses moyens. Ces trois peintres sont d'excellents artistes qui savent découvrir et exploiter les possibilités de la nouvelle manière de peindre. Nous pouvons penser que leurs figures moins sèches, leurs compositions, même, doivent beaucoup à la grande peinture et à la sculpture de l'époque. C'est en tous cas l'impression que nous donne un vase comme le grand cratère en calice du Musée du Louvre sur lequel Euphronios a représenté le combat d'Héraclès et du géant Antée. La composition de la scène ressemble à celle d'un fronton et l'on remarque chez Euphronios une science nouvelle du raccourci; de plus, l'artiste dont le pinceau, plus libre, s'est plu à développer la musculature abondante du corps des deux antagonistes, a su donner au visage du géant une expression d'authentique douleur. Manifestement, la peinture de vases reflète les tendances de la sculpture de l'époque où le souci de rendre la musculature ou plutôt le jeu des muscles de corps en mouvement violent est poussé, parfois, jusqu'à l'excès. Que l'on regarde, à titre d'exemple, l'Héraclès de la métope où le sculpteur du trésor des Athéniens, à Delphes, a représenté, vers –490, le héros terrassant la biche cérinite. Enthousiasmés, dirait-on, par les progrès accomplis au cours des dernières années, les sculpteurs et les peintres de l'époque manifestent un intérêt accru pour la figure virile nue; sans doute est-ce en partie pour cette raison que sur les vases les représentations athlétiques se multiplient. Les progrès que font les peintres ne s'interrompent pas; chez les artistes qui travaillent dans le premier quart du cinquième siècle, — le Peintre de Kléophradès, le peintre de Brygos, Makron, Douris —, le dessin est plus aisé et les raccourcis plus adroits qu'auparavant, les indications anatomiques deviennent plus exactes et semblent moins laborieuses, les vêtements sont rendus avec plus de

justesse et de naturel. Makron et le Peintre de Brygos, surtout, qui sont des maîtres dans l'art d'agencer les plis de la draperie savent tirer de leur arrangement harmonieux les effets décoratifs les plus heureux. Il leur est aussi possible, en dessinant l'oeil avec un peu plus d'exactitude, de donner une expression au visage. Ces peintres dont l'inspiration demeure très variée font parmi leurs représentations mythologiques une place particulière aux scènes qui glorifient Dionysos, le dieu de l'extase et du vin, qu'ils montrent en compagnie de son cortège familier de satyres ou de silènes et de ménades. Parmi les scènes empruntées à la vie quotidienne, ils ont une prédilection pour les représentations de banquets ou de beuveries dont l'atmosphère est parfois singulièrement calme. Par ailleurs, ils sont capables de peindre des scènes d'un caractère intensément dramatique, telle la représentation du sac de Troie par les Grecs que l'on peut voir sur une admirable coupe du Peintre de Brygos, au Louvre.

L'ÉPOQUE CLASSIQUE

Sculpteurs, architectes, auteurs de peintures murales et peintres de vases sont maintenant en pleine possession de leurs moyens; nulle technique ne présente des difficultés telles qu'ils ne sachent les vaincre. Cet affranchissement de servitudes auxquelles l'art archaïque demeurait encore étroitement lié, il faut le considérer comme le résultat des recherches commencées aux plus hautes époques de l'art grec. De ces recherches patientes et continues, l'art classique constitue un aboutissement qui survient au moment même où, après les étonnantes et presque miraculeuses victoires sur les Perses, les Grecs — les Athéniens, en particulier — prennent une conscience nouvelle de leur valeur. Aussi ne faut-il pas s'étonner si l'homme, centre du monde, est plus que jamais celui d'un art qui, dépassant le niveau des apparences, veut maintenant exprimer l'humain dans ce qu'il a de plus profond, de plus intérieur. A cet égard, les préoccupations des peintres et des sculpteurs classiques rejoignent celles des poètes dramatiques qui font vivre sur la scène des personnages dont ils dévoilent l'âme. Qu'il n'y ait pas rupture avec le passé, cela est bien apparent dans l'oeuvre d'un artiste comme le sculpteur argien Polyclète à qui nous devons les deux types classiques du *Doryphore* (porteur de lance) et du *Diadumène* (athlète nouant une bandelette autour de sa tête). C'est le type déjà fort ancien de la figure virile nue qui intéresse Polyclète, mais le traitement qu'il met au point

40 – AMPHORE G 204

est nouveau. En effet, les figures de Polyclète reposent sur une seule jambe qui porte entièrement le poids du corps, et c'est grâce à de subtils calculs que ses statues sont équilibrées de façon asymétrique. De cet artiste, nous ne connaissons les oeuvres que par des copies romaines; ce n'est heureusement pas le cas pour le plus grand sculpteur de l'époque classique: Phidias.

62 – ZEUS BR 516

Le nom de Phidias est associé à l'entreprise architecturale la plus importante de l'époque classique: la reconstruction des monuments de l'Acropole, détruits par les Perses en –480. Déjà, vers –456, les Athéniens avaient demandé à Phidias une grande statue en bronze d'Athéna en armes. En –448, lorsque Périclès entreprend d'édifier le Parthénon, il confie au grand artiste l'exécution du décor plastique du vaste temple de marbre. C'est dans ce qui reste des frontons, des métopes et de la frise qu'il faut chercher à découvrir non pas toujours la main de l'artiste lui-même, car il dut faire appel à de nombreux collaborateurs, mais certainement, sa pensée. Au fronton Est, entre les chevaux du char de la lune qui plongent dans la mer et ceux du char du soleil qui en surgissent, c'est-à-dire au lever du jour, c'est la Naissance d'Athéna, sortie tout armée du cerveau de Zeus, qui se trouvait représentée. Au fronton Ouest, dans un mouvement divergent qui part du centre et auquel participent inégalement les dieux qui occupent les côtés, Athéna et Poséidon luttent pour la possession de l'Attique. La composition des métopes montre que Phidias a voulu s'écarter de la sévère géométrie qui régit celle des métopes d'Olympie. Quant à la frise qui, au haut du mur extérieur du sékos, représentait la procession des Panathénées, elle témoigne de l'extraordinaire richesse d'invention de Phidias. Les figures de cette frise, aujourd'hui partagée entre le Musée de l'Acropole et le British Museum, sont si savamment ordonnées que sans nuire à la variété ni au rythme de l'ensemble, elles convergent toutes vers le but de la procession: l'assemblée des dieux. L'oeuvre la plus étonnante de Phidias, l'Athéna colossale (elle mesurait environ quarante pieds de hauteur) en or et en ivoire que l'on avait installée dans le Parthénon, a aujourd'hui disparu. Nous la connaissons par de petites répliques de qualité médiocre et par une description de Pausanias. C'est aussi grâce à cet écrivain que nous pouvons nous imaginer le Zeus assis de taille colossale que Phidias exécuta, également en or et en ivoire, pour le temple d'Olympie.

Ce qui nous est resté du décor plastique du Parthénon nous permet toutefois de nous faire une bonne idée de l'ampleur et de la beauté du style de Phidias, de la hauteur de ses conceptions et de ses qualités d'ordonnateur. Il n'est pas étonnant que plusieurs cités grecques aient tenu à posséder des oeuvre d'un tel artiste et que les anciens l'aient surnommé le *faiseur de dieux*. Chargé par Périclès non seulement de l'ornementation plastique du Parthénon mais aussi de la direction d'ensemble des travaux entrepris sur l'Acropole, c'est aux architectes Ictinos et Callicratès que Phidias confia la construction du vaste temple destiné à servir d'abri à la statue chrysélé-

phantine d'Athéna. En voyant comment les proportions et le plan de ce temple furent conçus en fonction de l'énorme statue, il est difficile de penser qu'entre les architectes et le directeur des travaux, la collaboration ne fut pas fort étroite. Construit en marbre pentélique, le Parthénon est un temple dorique à huit colonnes de façade et à dix-sept colonnes de côté. Nombreux sont les apports ioniques qui adoucissent dans cet admirable édifice ce que l'ordre dorique peut avoir de sévère. La frise sur laquelle était représentée la procession des Panathénées constitue l'un des emprunts faits à l'ordre ionique. Placée tout autour du haut du sékos, derrière le péristyle, elle était, à la vérité, peu visible et constituait une sorte d'hommage discret et intime à la déesse.

On parvenait à l'Acropole en franchissant un portique monumental, en marbre *(les Propylées)*, édifié peu de temps après la construction du Parthénon par l'architecte Mnésiclès. A droite de ce portique, sur un bastion, un petit temple ionique, véritable joyau de marbre blanc, fut ensuite construit et consacré à Athéna-Niké (Athéna, déesse de la Victoire). Ainsi se trouva constitué un ensemble monumental que vint compléter, au nord de l'Acropole, l'Erechteion, autre édifice de marbre, de plan irrégulier, abritant les cultes de huit dieux et héros différents. L'Erechteion est d'ordre ionique; son plus bel ornement était le portique des korès que les fidèles d'Athéna apercevaient dès qu'ils avaient franchi les Propylées. Réalisés, écrit Plutarque, "dans la période de succès d'une seule carrière politique", les monuments de l'Acropole constituent le premier grand ensemble architectural grec conçu selon un plan unifié et ordonné, par un homme ou un seul groupe d'hommes travaillant dans le même but et dans le même temps.

Dans la peinture de vases, peu après les guerres médiques, le style sévère fait place à un style plus large, plus souple, qui se libère des dernières contraintes de l'archaïsme: le *style libre*. Alors que certains artistes, comme le Peintre de Pan, demeurent tournés vers le passé et produisent des oeuvres d'esprit archaïsant, d'autres, comme le Peintre des Niobides, le Peintre de Penthésilée, Hermonax, sont résolument de leur temps et adaptent à leur art les découvertes des grands peintres de l'époque, en particulier, celles de Polygnote de Thasos. Ils suggèrent la profondeur en indiquant les effets de terrain, en dessinant des monticules derrière lesquels disparaissent en partie les figures des plans les plus éloignés; ils multiplient les attitudes, les raccourcis audacieux; enfin, ils savent maintenant donner des expressions précises aux visages. C'est dans l'oeuvre du Peintre d'Achille que nous découvrons, un peu plus tard, le meilleur reflet du style classique mis au

42 – STAMNOS G 189

45 – COUPE G 463

41 – AMPHORE G 211

point par Phidias. Les figures dessinées par ce peintre sont majestueuses et calmes. Celles de son contemporain Polygnotos le sont moins. Tout en demeurant fidèle au type de beauté idéale cher à son époque, ce dernier qui s'intéresse davantage au mouvement, aime suggérer par des lignes enveloppantes les volumes du corps. On remarque qu'au cours des années qui suivent la construction du Parthénon, les peintres de vases s'éloignent volontiers des représentations héroïques, des sujets dramatiques pour traiter des scènes familières empruntées, pour la plupart, à la vie féminine. C'est le cas du Peintre d'Erétrie qui travaille dans un style miniaturiste où le modelé du corps est suggéré par les plis nombreux et fins des vêtements. Chez-lui, les détails sont parfois exquis mais les attitudes le plus souvent maniérées. L'on peut considérer ce peintre comme le précurseur du *style fleuri* qui commence vers –425. Ce style très orné doit son nom au goût presque immodéré des peintres de l'époque pour les vêtements décorés de riches broderies, aux plis mouvementés, arrangés artificiellement et pour les représentations de couronnes et de bijoux. Jamais, même dans les représentations de la fin du règne de Pisistrate, la peinture de vases n'avait reflété un tel amour du luxe. Chez le Peintre de Meidias, le plus important des

48 – HYDRIE M 12

représentants de ce style, les scènes féminines de caractère mythologique ou familier occupent la première place. Ces scènes à la composition adroite groupent en général de nombreuses figures aux vêtements souvent recherchés et somptueux. Le Peintre de Meidias aime les gestes maniérés, les attitudes alanguies, les regards profonds et comme pénétrés d'une romantique tristesse. Il cherche à émouvoir en choisissant des thèmes où le sentiment, l'amour, surtout — un amour mélancolique — joue le plus grand rôle. Sans doute son inspiration n'a-t-elle pas la noblesse de celle d'un artiste comme le Peintre d'Achille, mais la délicatesse, le raffinement de son style sont admirables.

A l'instar du Peintre de Meidias, les autres peintres de l'époque représentent volontiers de nombreuses figures qu'ils groupent sur plusieurs plans, ce qui alourdit, parfois, le décor de leurs vases. Ils cherchent d'autre part à obtenir certains effets de couleur en se servant de vernis dilué, de dorure. Le style des meilleurs d'entre eux conserve cependant un caractère monumental; c'est, par exemple, le cas du Peintre de Pronomos qui, à la fin du cinquième ou au début du quatrième siècle, a représenté sur un grand cratère du Musée de Naples le célèbre joueur de flûte Pronomos, en compagnie d'acteurs tragiques et satyriques. Le choix d'un tel sujet manifeste le goût de l'époque pour le théâtre, dont il ne faut pas oublier qu'il a été l'une des grandes sources d'inspiration des peintres et des sculpteurs grecs.

71 – MASQUE TRAGIQUE BR 829

Les sculpteurs d'Athènes demeurent très actifs pendant le dernier quart du cinquième siècle et l'on peut les voir dans la frise du petit temple d'Athéna-Niké comme dans celle de l'Erechteion s'essayer à des techniques nouvelles, s'intéresser à des thèmes inusités. Cependant, les grands noms de cette période ne nous sont connus que par des textes littéraires et par des copies d'époque romaine. Il appert que tous, aussi bien Agoracrite qu'Alcamène et que Callimaque, profitent des recherches de Phidias et que dans leur art comme dans la peinture de vases, c'est maintenant la figure féminine qui tient la plus grande place. Callimaque était renommé chez les anciens pour la finesse, la grâce de ses oeuvres; il poussait, semble-t-il, jusqu'à la virtuosité le souci de la perfection. C'est lui, croit-on, qui mit au point l'artifice de la "draperie mouillée" qui, adhérant étroitement au corps, n'en voile les formes que pour en souligner la beauté. Sans doute, est-ce sur les stèles funéraires, nombreuses à cette époque, qu'il faut chercher les traces de l'art phidiesque, du climat moral qu'avait su créer le grand sculpteur. Plus larges qu'auparavant, ces stèles de marbre présentent en général deux figures qui prennent part à une scène d'adieu située à la frontière du monde des morts et de celui des vivants; elles sont, bien sûr, de qualité inégale mais certaines d'entre elles constituent de véritables chefs-d'oeuvres. C'est le cas de la stèle d'Hégéso, du Musée National d'Athènes, sur laquelle la défunte représentée assise tient un collier qu'elle a sorti d'un coffret tendu par une servante debout devant elle. La composition est stricte mais si savante que l'ensemble n'a rien de figé et que, grâce au geste mis en évidence, au coffret central sur lequel est fixé le regard de la maîtresse et celui de la servante, la scène revêt un caractère de gravité profonde. C'est au contraire une scène très mouvementée qui décore la balustrade dont, vers –410, on entoura le petit temple d'Athéna-Niké, sur l'Acropole. Sur cette série de dalles sculptées, en marbre, neuf Victoires aux ailes éployées, aux attitudes fort diverses, entraînent des boeufs vers l'autel du sacrifice; la plupart s'avancent d'un pas rapide; l'une d'elle, cependant, s'arrête et dénoue sa sandale. Dans l'arrangement des plis profonds et sinueux de leurs vêtements, l'arbitraire tient une grande place. Ces plis dessinent des festons, tombent en cascades, se plaquent au corps, se froncent, se défont, renaissent, s'envolent; ainsi interprétée, la draperie acquiert une vie propre qui contribue pour beaucoup à l'animation des figures et de toute la représentation.

Pendant le premier tiers du quatrième siècle, la sculpture marque comme un temps de repos et ce n'est pas avant les environs de –370 qu'avec des artistes comme Scopas et Praxitèle, on voit refleurir l'art de la statuaire

64 – HÉRACLÈS BR 657

et du relief. Parfois appelée "le second classicisme", l'époque féconde qui commence alors doit sans doute beaucoup aux grands créateurs du cinquième siècle mais elle a ses caractères propres; elle traite la figure humaine avec une certaine indépendance vis-à-vis des types canoniques, elle se veut plus réaliste et son idéal est moins "noble", plus humain. Ainsi, par exemple, lorsque, vers –374, il figure la Paix (Eiréné) sous la figure d'une femme tenant son enfant (Ploutos, la Richesse), Céphisodote fait appel au sentiment du spectateur. Faute de chantiers assez importants en Grèce propre, les sculpteurs de l'époque sont souvent obligés de chercher de l'emploi à l'étranger; c'est le cas de Scopas qui travaille non seulement à la décoration plastique du temple de Tégée, en Grèce, mais aussi à celle du temple funéraire élevé en mémoire du roi Mausole, à Halicarnasse, en Asie. Abandonnant le calme et la sérénité classiques, Scopas choisit de donner à ses figures viriles une tête osseuse et ramassée, un visage au front bosselé, aux yeux enfoncés aux creux d'orbites profondes; chez-lui, les visages sont expressifs et souvent pathétiques. Les reliefs qu'il sculpta pour le tombeau du roi Mausole témoignent de son goût pour le mouvement fougueux et même la violence; c'est d'ailleurs à cet aspect de son art que l'on doit la célèbre Ménade tournoyant sur elle-même, la tête renversée, en proie à une transe dionysiaque, dont le Musée de Dresde conserve une belle copie.

Ce goût du pathétique et de la violence est bien étranger à son contemporain Praxitèle dont le calme génie n'éprouve pas le besoin de s'éloigner de la sérénité classique. Ce sont moins des personnages au destin dramatique qui intéressent cet artiste que des divinités aimables comme Aphrodite, Eros; il se plaît à sculpter des figures féminines, des corps d'adolescents. Chez-lui, le hanchement polyclétéen s'amplifie jusqu'à devenir un nonchaloir qui l'oblige à recourir à un support pour y appuyer des statues dont l'équilibre se trouve compromis. Son art cherche l'aimable, le séduisant; il n'est toutefois pas sans audace car le premier il ose dévoiler entièrement le corps d'une déesse (Aphrodite de Cnide). On lui doit aussi quelques statues viriles telles l'Apollon Sauroctone, et l'Hermès portant l'enfant Dionysos, d'Olympie, qui selon certains, serait non pas une copie romaine mais un original.

Connu surtout comme bronzier, Lysippe, pour sa part, s'intéresse surtout à la figure virile pour laquelle il invente un nouveau canon; chez-lui, la tête est contenue huit fois plutôt que sept dans la longueur du corps, dont tous les volumes, tous les plans sont traités avec un sens nouveau de mouvement. On peut se faire une idée de son style en examinant la copie romaine de son Apoxioménos (athlète se nettoyant le corps avec un strigile) du

63 – APHRODITE BR 420

Musée du Vatican. Son talent, son naturalisme l'orientent vers un art qu'affectionne le quatrième siècle: le portrait; il devient, assez tard dans sa carrière, le portraitiste préféré d'Alexandre le Grand.

L'on construit beaucoup au quatrième siècle. En Grèce propre, à Delphes, le temple d'Apollon est relevé de ses ruines et un monument circulaire de marbre (tholos) est édifié; un autre édifice semblable est élevé à Epidaure où l'on consacre aussi un temple au dieu Asclépios. Partout, les architectes travaillent avec un grand raffinement et ils utilisent de plus en plus le chapiteau corinthien, créé vers la fin du cinquième siècle. Les oeuvres architecturales les plus importantes de l'époque demeurent cependant les théâtres (dont certains, comme celui d'Epidaure, sont immenses) que l'on construit maintenant en pierre. En Grèce d'Asie, l'on édifie plusieurs temples aux dimensions colossales (Didymes, Sardes, Ephèse, Milet) à la décoration desquels collaborent parfois des artistes venus de la Grèce propre.

Vers le second quart du quatrième siècle, les vases attiques cessent d'être exportés en Italie où ils sont remplacés par un produit local: la céramique italiote. Athènes cherche alors à se créer de nouveaux marchés du côté des colonies grecques de la Russie Méridionale où, à Kerch, particulièrement, on a trouvé un si grand nombre de vases de cette époque que le style des peintres travaillant à Athènes entre –370 et –320 a reçu le nom de *style de Kerch*. Plus lourds de forme, de proportions souvent moins heureuses, les vases peints du quatrième siècle n'ont pas l'attrait de ceux des époques antérieures. Ils sont le plus souvent décorés de scènes dont les multiples figures sont disposées à des niveaux divers. Les attitudes sont d'une grande variété et comme les sculpteurs du temps, les peintres de vases aiment les mouvements vifs qui font voler la draperie ou qui la plaquent au corps, dont leur dessin s'ingénie à suggérer les volumes. Ils regardent aussi du côté de la grande peinture qu'illustrent à cette époque les travaux d'Apelle et de Zeuxis, deux artistes dont les anciens ont loué le réalisme. Aussi les voit-on s'intéresser à des problèmes de perspective et surtout adopter une polychromie plus vive; ils utilisent avec abondance le blanc, le rose, le doré, le bleu, le vert, le rouge. D'autre part, le désir de réalisme est maintenant si marqué que sur des vases tardifs, il arrive que certaines des figures se détachent en relief. Cette époque a, par ailleurs, beaucoup de goût pour les figurines et statuettes de terre cuite peintes de couleurs claires. Les artisans de certaines villes, comme ceux de Tanagra, en Béotie, se spécialisent dans leur fabrication. En général exécutées avec beaucoup de soin, ces oeuvres raffinées tirent leur plus grand charme de leur fraîcheur et de leur naturel.

L'époque qui suit la mort d'Alexandre, en –323, a reçu le nom d'*hellénistique*. Lorsqu'il ferme les yeux, à Babylone, le jeune souverain a non seulement fait éclater les frontières traditionnelles de la Grèce mais il a conquis l'Egypte et, en Asie, il a reculé jusqu'à l'Indus la limite orientale du monde grec. Sans doute, la désintégration de cet empire trop vaste et trop vite conquis commence-t-elle peu de temps après la disparition d'Alexandre mais il faut reconnaître qn'en dépit des troubles sans nombre qui ne cessent d'agiter le monde hellénistique, cette époque qui impose des formes grecques à des populations autrefois barbares est aussi celle de la plus grande diffusion de l'art grec.

Au troisième et au deuxième siècle, on construit beaucoup et souvent pompeusement car c'est surtout en Asie Mineure et en Egypte où les moyens sont grands que s'ouvrent les chantiers importants. Les temples généralement édifiés sur des terrasses, prennent parfois d'énormes proportions. C'est

d'ailleurs à cette époque que l'on reprend à Athènes la construction de l'Olympieion, temple gigantesque consacré à Zeus dont les fondations avaient été mises en place à l'époque archaïque, sous Pisistrate, mais qui, faute de moyens, n'avait jamais pu être continué.

Les villes hellénistiques — très nombreuses sont les fondations nouvelles — sont en général conçues selon un plan orthogonal. Deux grandes avenues rectilignes les traversent perpendiculairement et en forment les axes; toutes leurs rues se coupent à angle droit. Ce plan simple et régulier avait, il est vrai, été utilisé dès le cinquième siècle. C'est celui que le célèbre Hippodamos avait choisi pour la reconstruction de Milet, détruite par les Perses, et pour l'aménagement du Pirée; c'est lui qu'en −331, Deinocratès de Rhodes adopta pour Alexandrie d'Egypte, ville où Alexandre lui-même, dit-on, surveilla l'implantation des bâtiments principaux. Ce plan d'ingénieur permit de diviser les villes en aires régulières et de grouper les bâtiments publics et religieux dans des quartiers réservés; grâce à lui, l'urbanisme fit de sérieux progrès. On se préoccupa, par ailleurs, de l'appliquer avec souplesse, de l'adapter, de le plier aux exigences particulières; à Priène, par exemple, où la ville est construite à flanc de montagne, certaines rues se transforment en escaliers. Ce sont les ruines de Pergame qui donnent la meilleure idée du développement de l'urbanisme monumental à l'époque hellénistique; jamais comme dans la capitale des Attalides dont les monuments publics et religieux s'étageaient sur un ingénieux système de terrasses, les architectes grecs n'avaient aussi heureusement subordonné leur plan à la nature du terrain, jamais ils n'avaient conçu de grands ensembles architecturaux avec un sens si extraordinaire du volume et de l'espace. Ainsi, l'architecture des temps hellénistiques peut être magnifique et demeurer en même temps d'une extrême souplesse. Cette époque, par ailleurs, se soucie plus que les précédentes du bien-être des citoyens; pour eux, elle multiplie les portiques, les gymnases, les bains. Enfin, le goût du confort, du luxe parfois, se retrouve même dans les demeures particulières dont il n'est pas rare que les pièces s'ordonnent autour d'une cour à quadruple portique.

Les sculpteurs de l'époque hellénistique affectionnent les attitudes complexes, voire tourmentées, ils aiment donner au corps de leurs statues des mouvements qui s'exercent dans des directions différentes et suggèrent puissamment la troisième dimension. La statue de Tyché que, vers −300, Eutychidès exécute pour la ville d'Antioche illustre bien le désir des sculpteurs de conquérir entièrement l'espace et de créer des oeuvres qui puissent être examinées de tous les points de vue. Dans l'ensemble, le goût est au

80 – FEMME DRAPÉE MYR 228

réalisme aussi bien dans l'expression des visages que dans le modelé, le rendu des plis, des étoffes. C'est par suite de cette tendance à un réalisme qui ne laisse pas, parfois, d'être outré que l'on s'écarte volontiers des types idéals chers à l'époque classique pour représenter le passager, le pittoresque, l'étonnant. L'enfance avec ses gestes gauches, la vieillesse décrépite intéressent maintenant les sculpteurs; on représente même des gens ivres, des infirmes. D'autre part, pour une première fois, en somme, dans l'art grec, le sentiment de la nature se manifeste et, dans la sculpture en relief surtout, on se contente moins facilement qu'autrefois de simples notations du paysage.

Les sculpteurs hellénistiques s'influencent les uns les autres, ils voyagent, leurs styles s'interpénètrent de sorte qu'il est souvent difficile de rattacher une oeuvre précise à un centre d'exécution déterminé. Cependant, dans la vaste production de cette époque, des courants se laissent distinguer. Les sculpteurs alexandrins aiment le modelé très doux, les passages subtils et imperceptibles, les expressions calmes. La douceur de leur style auquel on a donné le nom de *"sfumato"* contraste avec la vigueur et l'animation de celui de Pergame. A ce dernier style appartiennent les copies des statues de Gaulois blessés et mourants qu'Eumène Ier consacra sur l'Acropole de Pergame et de celles que plus tard il fit placer sur l'Acropole d'Athènes. Mais le meilleur de ce style nous le trouvons sans contredit dans la frise du Grand Autel de Pergame (IIième siècle avant Jésus-Christ) où dieux et géants se livrent un combat d'une fantastique violence. C'est à cette école si friande d'attitudes, d'expressions pathétiques, théâtrales, même, qu'il faut rattacher le groupe célèbre du Laocoon (160-130 avant Jésus-Christ) que conserve le Musée du Vatican.

En Grèce propre, où tant de beaux modèles s'offraient encore à la vue, on s'est plu à travailler dans un esprit plus traditionnel. Cependant, lorsque, en Grèce ou ailleurs, on s'est inspiré de types anciens, c'a été pour les traiter avec un sens nouveau du modelé et surtout du mouvement. C'est le cas, par exemple, de l'Aphrodite de Mélos (Vénus de Milo) exécutée au cours du deuxième siècle; c'est aussi celui de la Victoire de Samothrace, l'une des plus belles créations de la sculpture hellénistique. Comme au quatrième siècle, le goût du réalisme favorise aussi le développement du portrait. Cependant, à mesure que l'on descend dans le temps, l'inspiration des sculpteurs s'épuise, décline. Dès la seconde moitié du deuxième siècle, beaucoup d'entre eux abandonnent toute idée de création et se tournent vers le passé dont ils copient les oeuvres. Leur art prend alors un caractère industriel.

Comme celles des temps antérieurs, les peintures murales de la période hellénistique ont disparu et nous ne connaissons les plus grands peintres de cette époque que par les auteurs littéraires. Il nous est cependant possible de découvrir un reflet de leurs oeuvres dans les mosaïques hellénistiques ainsi que dans les mosaïques et les peintures romaines inspirées par leurs tableaux. Destinées à servir de pavement, les mosaïques furent d'abord exécutées au moyen de petits cailloux colorés. L'on en a découvert à Pella, en Macédoine, qui datent de la fin du quatrième siècle: elles présentent un petit nombre de figures claires sur un fond sombre. Un peu plus tard, on remplaça les cailloux par de petits cubes de pierre ou de verre et le choix

des tons se fit plus vaste. C'est dans cette technique plus subtile que fut exécutée pour une maison de Pompéi la copie d'un grand tableau de la fin du quatrième siècle représentant le moment dramatique où, pendant la bataille d'Issos, Alexandre est sur le point d'atteindre le roi Darios, qui prend la fuite. Dans une composition compacte, Macédoniens et Perses s'affrontent. Au premier plan, à gauche, Alexandre, sur son cheval, enfonce sa lance dans le flanc d'un cavalier perse dont le cheval s'est écroulé et qui tente vainement d'esquiver le coup mortel. A cette vue, Darios, debout sur son char, fait un geste d'effroi. C'est le moment de la déroute et le cocher du roi fouette les chevaux qui bondissent vers la droite, dans un mouvement oblique. D'ingénieux artifices, la marche des combattants qui semblent venir du fond du tableau, leurs lances qui se dressent et se croisent sur le ciel nu, des chevaux vus de face et l'un d'eux de derrière, nous donnent l'impression de la profondeur. Les raccourcis sont hardis et savants, savants aussi les jeux de l'ombre et de la lumière sur les armures, les robes des chevaux, sur les visages très expressifs. C'est une froide détermination qui se lit sur celui d'Alexandre; c'est la frayeur et l'horreur que nous reconnaissons sur celui de Darios. D'une telle représentation, la nature est pourtant presque absente; seul un arbre en partie tronçonné et comme déchiqueté indique que le lieu idéal où se déroule ce pathétique épisode est en réalité une plaine. Comme cette oeuvre de qualité exceptionnelle, le décor peint des villas romaines s'est bien souvent inspiré de la peinture hellénistique dont certains thèmes nous sont ainsi parvenus. Il semble que l'un des plus beaux ensembles picturaux de Pompéi, la fresque de la Villa des Mystères soit aussi une copie ou, en tous cas, s'inspire étroitement d'un original hellénistique de la fin du troisième ou du début du deuxième siècle avant Jésus-Christ. Cette fois cependant, ce n'est pas une masse compacte de figures violemment mouvementées que nous avons devant les yeux mais une série de groupes dont les attitudes et le traitement font penser à l'art du sculpteur. C'est, par ailleurs, à celui de l'architecte que fait songer le décor architectonique (décor du premier style de Pompéi), — inspiré lui aussi par la peinture hellénistique —, que les Romains ont largement utilisé pour le décor des murs de leurs demeures et villas.

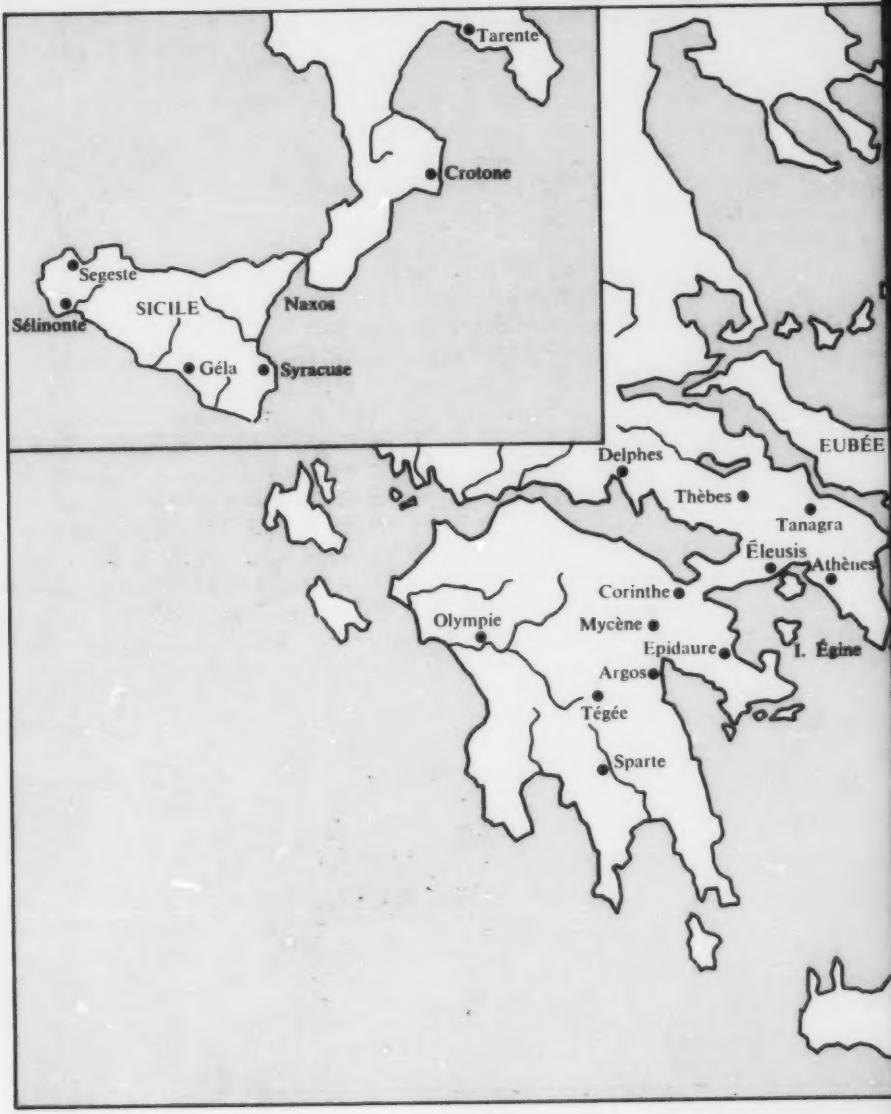
En céramique, des formes nouvelles apparaissent à l'époque hellénistique et les formes anciennes qui sont conservées sont modifiées dans leurs proportions. Le goût de la polychromie qui caractérisait déjà le style de Kerch se retrouve dans certaines fabriques (vases de Hadra, de Canosa, de Centuripe), où les figures sont peintes en couleurs claires sur un engobe

blanc. Certaines d'entre elles sont parfois exécutées en relief. Sans doute est-ce le goût que l'on a pour l'ornementation en relief joint au désir d'imiter les vases de métal qui pousse les potiers à mouler leurs pièces ou, en tous cas, à les exécuter dans une technique qui leur donne l'apparence de vases métalliques à décor exécuté au repoussé. C'est le cas d'un grand nombre de bols (les plus connus sont les "mégariens") dont la décoration représente parfois des scènes figurées mais ne consiste le plus souvent qu'en motifs floraux.

Issu de l'art du quatrième siècle, l'art hellénistique en continue le développement; certaines des tendances qui le caractérisent étaient apparues bien avant l'avènement d'Alexandre. Toutefois, à ces tendances, comme la recherche du mouvement, de l'expression, il obéit ou plutôt il se donne de façon plus entière. Cet art aime tout ce qui peut impressionner vivement le spectateur: il est direct, parlant; il peut devenir théâtral, il est parfois mièvre. Par ailleurs, ce n'est qu'à l'époque hellénistique, vraiment, que les artistes grecs achèvent la conquête de la troisième dimension et jamais au cours de cette période, les architectes, les sculpteurs, les peintres ne se sont montrés aussi préoccupés par l'utilisation et le rendu de l'espace que dans les arts d'imitation l'on est arrivé à suggérer à la perfection. Enfin, si l'on pense à l'extraordinaire diversité que l'art hellénistique doit, il est vrai, pour beaucoup, aux circonstances historiques, on est à même de mesurer sa richesse et de comprendre qu'il ait exercé sur les artistes de Rome un attrait si puissant qu'ils n'ont jamais pu ou voulu s'en détacher.

Jean des Gagniers

67 – MUFLE DE LION BR 908


Tarente
Crotone
Segeste
SICILE
Naxos
Sélinonte
Géla
Syracuse
EUBÉE
Delphes
Thèbes
Tanagra
Éleusis
Athènes
Corinthe
Olympie
Mycène
Epidaure
I. Égine
Argos
Tégée
Sparte

Samothrace
Lemnos
TROIE
LESBOS
CHIOS
Clazomènes
Téos
Ephèse
SAMOS
Priène
Milet
Paros
Naxos
Halicarnasse
Cnide
Thèra
RHODES
CRÊTE

Catalogue

établi par

HUBERT GIROUX,

Licencié ès lettres (Laval),
Chargé de mission au Département des antiquités grecques
et romaines du Musée du Louvre.
Professeur aux cours d'été de l'Université Laval.

CÉRAMIQUE

A — Céramique préhellénique 62
1. Céramique cycladique 63
2. Céramique mycénienne 64

B — Céramique archaïque non-attique 68
1. Céramique corinthienne 68
2. Céramique laconienne 82
3. Céramique rhodienne 84
4. Céramique ionienne 88

C — Céramique attique 90
1. Style géométrique 94
2. Style attique à figures noires 95
3. Style attique à figures rouges 108

STATUAIRE ET PETITE PLASTIQUE

A — Marbres 126

B — Bronzes 138

C — Figurines de terre cuite 152

Céramique

A — Céramique préhellénique

La céramique grecque proprement dite ne commence que vers l'an 1000 avant notre ère. C'est pourquoi on a appelé « préhellénique » la céramique des peuples qui ont habité la Grèce aux 3ème et 2ème millénaires, même si les Grecs proprement dits sont les descendants directs des derniers « préhellènes ». On a donné à ces civilisations et par suite à leur céramique, les noms de « Cycladique » pour celle qui s'est développée dans les îles, de « Minoenne » pour celle qui est particulière à la Crète, et de « Helladique » pour la civilisation du continent. La dernière phase de l'Helladique, ou Hellédique récent (vers 1570-1100), est appelée aussi « Mycénienne », son centre étant Mycènes. La civilisation minoenne, qui fut longtemps la plus brillante, se développa à partir de 2700 environ avec l'apparition du métal. L'influence minoenne sur l'art cycladique se fait sentir à partir de 1600 environ avant notre ère. L'oenochoé cycladique (no 1) vient de Théra (ou Santorin), l'île des Cyclades située le plus au sud, donc le plus près de la Crète. Elle fut trouvée sous la couche de lave résultant de l'explosion volcanique qu'on s'accorde à dater des environs de 1500 avant notre ère. Le vase est donc antérieur à cette date. La civilisation mycénienne se développe sous l'influence crétoise à partir de 1570 environ. Tout le siècle de 1500 à 1400 en est un d'influence crétoise. Mais, à partir de 1400, alors que la civilisation minoenne, affaiblie par des invasions, va s'éteindre, la civilisation mycénienne, qui s'est affirmée, va rayonner dans toute sa splendeur pendant trois siècles. Les grandes réussites de l'art mycénien, notamment en architecture, sont connues. Les vases que nous avons (nos 2, 3, 4 et 5) illustrent bien la variété des formes de la céramique mycénienne.

1. Céramique cycladique

1 – OENOCHOÉ A 262

Oenochoé à col renversé et deux boutons saillants vernissés à l'avant. Argile beige gris, vernis brun foncé. Sur le col, trois bandes horizontales. Sur la panse, deux motifs en double spirale, deux fleurs à quatre pétales et des rosettes de points. Au bas de la panse, deux bandes horizontales, une autre sur le pied.

Haut.: 0,26. Manque un fragment du bec. Vernis légèrement effacé par endroits.

Trouvé à Théra. 17ème ou 16ème av. J.-C.

Bibl.: Pottier, *Catalogue*, I p. 127. Pottier, *Album*, I, p. 10. .281 *CVA* (1), II B b, pl. 1,1.

2. Céramique mycénienne

2 – AMPHORE A 274

Amphore à trois anses. Argile de couleur ivoire, vernis brun rouge. Col et pied vernissés. Les espaces entre les anses sont décorés de traits verticaux entre des bandes horizontales. Bandes horizontales au bas de la panse.

Haut.: 0,285. Cassée et recollée. Des fragments de l'embouchure, un morceau de la panse et une partie du pied sont refaits en plâtre.

Trouvée à Camiros de Rhodes. 13ème siècle av. J.-C.

Bibl.: Pottier, *Catalogue*, I, p. 159.

3 – COUPE A 272

Coupe de type dit "à champagne". Argile de couleur ivoire, vernis allant du brun foncé au brun clair. Trait à l'intérieur et à l'extérieur du rebord. Dans la zone des anses, motifs végétaux stylisés sur un côté, frise de losanges sur l'autre. Dessous, minces filets horizontaux. Larges cercles sur le pédoncule et le pied. Anses vernissées.

Haut.: 0,16. Cassée et recollée. Des morceaux du pied et une partie de la vasque sont refaits en plâtre.

Trouvée à Camiros de Rhodes, 13ème siècle av. J.-C.

Bibl.: Pottier, *Catalogue*, I, p. 158.

4 – COUPE AM 1026

Coupe à vasque profonde et anses horizontales relevées. Argile beige gris, vernis brun clair tirant sur le gris. Traits horizontaux sur le pied, le bas de la vasque et le rebord. Dans la zone des anses, traits verticaux groupés au centre, avec des volutes sur un côté et des motifs en flèche sur l'autre.

Haut.: 0,125. Cassée et recollée. Vernis assez effacé.

Trouvée à Rhodes. 13ème siècle av. J.-C.

5 – VASE À ÉTRIER MNC 322

Le goulot est reporté sur le côté de l'épaule. Le bouton au centre est un faux goulot, sans embouchure, sur lequel prennent appui les anses, comme des étriers, d'où le nom du vase. Argile de couleur ivoire, vernis brun rouge. Cercles concentriques sur le dessus du bouton. Motifs linéaires et géométriques hachurés sur l'épaule, entre les anses. Larges traits et filets plus minces sur la panse. Goulot et anses vernissés.

Haut.: 0,12. Cassure faisant le tour de la panse, rebouchée. Petits fragments refaits.

Provenance inconnue. 13ème siècle av. J.-C.

B — Céramique archaïque non-attique

1. Céramique corinthienne

Les vases corinthiens, en particulier ceux de petites dimensions, sont les plus importants pour l'archéologie. On en a retrouvé un si grand nombre, fabriqués sur une période d'environ 200 ans, qu'on a pu déterminer leur évolution stylistique et établir ainsi une chronologie relative des vases les uns par rapport aux autres. D'autre part, on les a retrouvés en tellement d'endroits différents du monde méditerranéen qu'on a pu, grâce aux chronologies égyptiennes et orientales, qui sont assurées, et en tenant compte des dates de fondation des colonies grecques, établir une chronologie absolue dont la marge d'erreur doit être minime.

Grâce aux vases dont nous disposons, on peut retracer les phases de cette évolution auxquelles on a donné les noms conventionnels de « protocorinthien » et de « corinthien », et que l'on a subdivisées à leur tour en sous-périodes appelées « ancien, moyen et récent ». Notre aryballe ovoïde (no 6) est contemporaine des premiers essais dans le style à figures noires (miniaturistes) du protocorinthien vers le milieu du 7ème siècle, et qui comptent parmi les chefs-d'oeuvre de la céramique grecque, mais elle fait partie d'une masse de petits vases, rapidement décorés, dans un style dit protocorinthien subgéométrique, parce qu'il continue le système de décoration géométrique, sans incisions ni rehauts de couleurs. L'évolution, après le protocorinthien, se fait dans le sens d'une décadence progressive. Le style est soigné, mais il n'est plus miniaturiste comme dans le protocorinthien. Une catégorie de ces vases appartient à un style dit de transition entre le protocorinthien et le corinthien ancien (vers 640-625). Les ornements de remplissage peuvent servir de point de repère: les rosettes sont faites de points, mais qui ne sont plus reliés entre eux par des traits comme dans le

protocorinthien. Apparaît ensuite la rosette formée d'une tache incisée, qui subsistera seule dans le corinthien ancien (à partir de 625 environ). (Voir par exemple l'alabastre no 7 où les deux types sont présents.) Sur l'alabastre no 8 il n'y a que des rosettes incisées, mais le dessin est suffisamment fin pour qu'on classe le vase dans le style de transition. La belle courbe des ailes du sphinx rappelle celle des ailes de l'Artémis du vase no 7. Par contre sur l'alabastre no 10 il n'y a que des rosettes de points, mais les figures sont plus lourdes, les rosettes plus grosses, de telle sorte que ce vase appartient plutôt à l'esprit nouveau, même s'il peut dater encore de la fin de la période transitionnelle. La rosette de points dégénère en un simple cercle pointé, comme sur l'olpé (no 9), dont la forme également est caractéristique de la période de transition. Les animaux y sont finement dessinés, mais les corps commencent à s'allonger; cet allongement sera plus tard exagéré de façon ridicule. L'alabastre no 11 appartient au corinthien ancien plus avancé (dernier quart du 7ème siècle). L'étalement des ailes de la sirène et de l'aigle vise à couvrir le plus d'espace possible. Les aryballes globulaires (nos 12 et 13) n'apparaissent qu'au corinthien ancien, succédant aux aryballes ovoïdes (no 6) et piriformes du protocorinthien. Le plus caractéristique est le no 12 dont le décor épouse si bien la forme du vase. Le skyphos entre dans la catégorie des petits vases. La forme même, plus large à l'embouchure qu'à la base, et le style classent le nôtre dans le style corinthien ancien. Les grandes taches incisées servant d'ornements de remplissage, l'énormité des ailes du lion et le peu de soin dans le travail d'incision indiquent plutôt le corinthien moyen (premier quart du 6ème siècle) pour le grand alabastre no 15. On voit la dégénérescence du style animalier sur le cratère no 16, où les animaux au corps allongé et schématique sont relégués en seconde zone. L'influence attique est visible sur l'oenochoé no 17, au temps même où la céramique corinthienne va cesser d'exister.

6 – ARYBALLE OVOÏDE E 381

Étoile sur le plat de l'embouchure. Rosettes de points sur l'épaule. Traits verticaux sur l'anse. Sur la panse, entre de minces filets horizontaux, quatre chiens courant, affrontés deux à deux. Dans le champ, ornements de remplissage en forme de Z et rosettes de points. Au bas, arêtes rayonnantes.

Haut.: 0,07. Fragments de l'embouchure refaits en plâtre.

Provenance inconnue. Style protocorinthien subgéométrique, vers 650-625 av. J.-C.

Bibl.: Pottier, *Catalogue*, II, p. 432. *CVA* (13), III C a, pl. 41, 1, 3, 4.

7 – ALABASTRE A 468

Languettes sur le plat de l'embouchure, points sur la tranche. Deux traits verticaux sur l'anse. Rosace formée de languettes sous le vase. Sur la panse, déesse ailée dite « Artémis Persique » ou « Potnia Therôn (Maîtresse des animaux ») aux ailes éployées, vêtue d'une longue tunique serrée à la taille, tenant par le cou deux cygnes aux ailes éployées. Dans le champ, rosettes de points ou incisées. Incisions et rehauts rouges.

Haut.: 0,075. Rehauts rouges légèrement effacés.

Trouvé à Rhodes. Style de transition, vers 640-625 av. J.-C.

Bibl.: Pottier, *Catalogue*, I, p. 170. Pottier, *Album*, I, p. 19 et pl. 16. Payne, *NC*, p. 275, no 105. *CVA* (8), III C a, pl. 16, 5, 6, 11.

8 – ALABASTRE E 492

Languettes sur le plat de l'embouchure, points sur la tranche. Vernis sur l'anse. Languettes au haut de la panse, autour du col. Rosace formée de languettes sous le vase. Sur la panse, sphinx ailé, aux ailes éployées, coiffé du polos, tourné vers la droite. Sous l'anse, cygne aux ailes éployées, tourné vers la droite. Dans le champ, rosettes incisées. Incisions et rehauts rouges.

Haut.: 0,113. La surface est tachée par endroits.

Trouvé en Italie. Style de transition, vers 640-625 av. J.-C.

Bibl.: Pottier, *Catalogue*, II, p. 473. Payne, *NC*, p. 275, no 95 et pl. 16, 13. *CVA* (9), III C a, pl. 29, 11 à 13 et 34, 1.

9 – OLPÉ E 422

Olpé à anse bifide et rouelles saillantes à l'attache supérieure de l'anse. Col, embouchure et anse vernissés. Rosettes de points blancs sur les rouelles et le col. La panse est décorée de quatre zones figurées séparées par des bandes noires ornées de filets rouges. A partir du haut, I: une chèvre tournée vers la gauche entre deux lions. II: Cygne aux ailes éployées entre deux sphinx, encadrés par deux chèvres; un lion et une chèvre affrontés. III: Cerf entre deux lions; un lion et un cerf affrontés; un lion et une biche affrontés. IV: Lion tourné vers la droite et deux bouquetins lui faisant face; un lion et un bouquetin affrontés; une panthère et un bouquetin affrontés. Au bas, arêtes rayonnantes. Dans le champ, rosettes formées de cercles pointés. Incisions et rehauts rouges.

Haut.: 0,333. Cassée et recollée. Quelques lacunes aux cassures, complétées en plâtre. Vernis en partie tourné au rouge.

Trouvée en Italie. Style de Transition, vers 640-625 av. J.-C.

Bibl.: Pottier, *Catalogue*, II, p. 470. Pottier, *Album*, I, p. 49. *CVA* (13) III C a, pl. 62, 2; 64, 1 à 3 et 65, 1, 3.

10 – ALABASTRE A 452

Languettes sur le plat de l'embouchure, points sur la tranche. Anse vernissée. Languettes au haut de la panse, autour du col. Rosace de six gros points reliés à un point central sous le vase. Sur la panse, dauphin représenté verticalement, la tête en bas, entre deux lions affrontés. Dans le champ, rosettes de points. Incisions et rehauts rouges.

Haut.: 0,085. Vernis un peu effacé à l'avant.

Trouvé à Camiros de Rhodes. Fin du style de Transition, début du style corinthien ancien, vers 630-620 av. J.-C.

Bibl.: Pottier, *Catalogue*, I, p. 170. Pottier, *Album*, I, p. 19 et pl. 15. Payne *NC*, p. , no 208, et pl. 17, 12. *CVA* (8) III C a, pl. 15, 15, 16 et 22, 23.

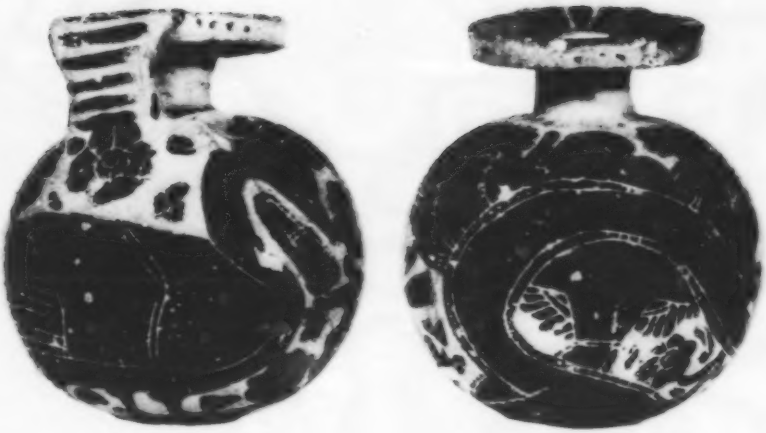
11 – ALABASTRE CA 3335

Languettes sur le plat de l'embouchure, points sur la tranche. Anse vernissée. Languettes au haut de la panse, autour du col. Rosace formée de languettes sous le vase. Sur la panse, sirène barbue (la sirène est un oiseau à tête humaine), coiffée du polos, aux ailes éployées, tournée vers la droite. Sous l'anse, un aigle volant vers la gauche. Dans le champ, rosettes incisées. Incisions et rehauts rouges.

Haut.: 0,106. Vernis tourné au rouge à l'avant, effacé en quelques endroits.

Provenance inconnue. Style corinthien ancien, vers 625-600 av. J.-C.

Bibl.: *Revue des Arts*, 4, 1954, p. 232, no 9. *CVA* (13), III C a, pl. 75, 6 et 77, 4.



12 – ARYBALLE CA 3336

Languettes sur le plat de l'embouchure, points sur la tranche. Traits horizontaux sur l'anse. Languettes courtes au haut de la panse, autour du col. Rosace formée de languettes sous le vase. Sur la panse, génie anguipède, barbu, ailé, aux ailes éployées. Son corps anguiforme se recourbe, passe devant sa poitrine et pointe vers le bas à droite. Il est vu de face, mais il tourne la tête à gauche et tend la main droite vers un cygne représenté sous l'anse, tourné vers la droite. Dans le champ, rosettes incisées et taches. Incisions, rehauts rouges et points blancs.

Haut.: 0,072. Brisé et recollé. Petits fragments refaits en plâtre aux cassures.

Provenance inconnue. Style corinthien ancien, vers 625-600 av. J.-C.

Bibl.: *Revue des Arts*, 4, 1954, p. 232, no 8, fig. 6. *CVA* (13), III C a, pl. 81, 2 à 4, 7.

13 – ARYBALLE E 522

Languettes sur le plat de l'embouchure entre des cercles concentriques, file de Z sur la tranche. Traits horizontaux sur l'anse. Languettes au haut de la panse, autour du col. Rosace formée de croissants sous le vase. La scène figurée fait le tour de la panse sans interruption, entre de minces filets au haut et au bas; un sanglier tourné vers la gauche entre deux lionnes affrontées. Sous l'anse, un cygne tourné vers la droite. Dans le champ, rosettes incisées et taches nombreuses. Incisions et rehauts rouges.

Haut.: 0,063. Le vase est cassé à l'arrière. Une partie de l'embouchure est refaite en plâtre. Le vernis est tourné au rouge ou effacé par endroits.

Trouvé en Italie. Style corinthien ancien, vers 625-600 av. J.-C.

Bibl.: Pottier, *Catalogue*, II, p. 473. *CVA* (13), III C a, pl. 82, 4, 6, 7.

14 – SKYPHOS CA 3330

Zone quadrillée sur le rebord. La zone figurée est limitée au haut par un damier entre des filets rouges et noirs, et au bas par un rang de lignes verticales brisées entre des filets rouges et noirs. Au bas deux rangs d'arêtes rayonnantes. Sur la face conservée, une lionne et un bouquetin paissant affrontés. A droite, un bouquetin paissant entre deux lionnes affrontées. A gauche, deux sphinx ailés affrontés de part et d'autre d'un motif floral. A gauche encore, un oiseau volant vers la droite. Incisions et rehauts rouges.

Haut.: 0,097. Quelques cassures recollées. Le décor de l'une des faces est presque entièrement effacé.

Provenance inconnue. Style corinthien ancien, vers 625-600 av. J.-C.

Bibl.: *Revue des Arts*, 4, 1954, p. 232, no 10.

15 – ALABASTRE CA 3333

Languettes sur le plat de l'embouchure, points sur la tranche. Vernis sur l'anse. Languettes au haut de la panse, autour du col. Rosace formée de languettes sous le vase. Sur la panse, lion ailé aux ailes éployées, gueule ouverte, assis sur son arrière-train, tourné vers la droite. Dans le champ, rosettes incisées et autres motifs de remplissage incisés. Incisions et rehauts rouges.

Haut.: 0,22. Quelques éclats arrachés au bas. Rehauts rouges effacés ainsi que le vernis par endroits.

Provenance inconnue. Style corinthien moyen, vers 600-575 av. J.-C.

Bibl.: *Revue des Arts*, 4, 1954, p. 233, no 14.

16 – CRATÈRE À COLONNETTES Cp. 10484

Lignes brisées obliques sur le plat de l'embouchure. Cygne tourné vers la gauche sur le plat des anses. Le décor de la panse est réparti en deux zones séparées par un trait noir. La première zone est coupée en deux par les anses. Sur un côté, quatre danseurs, vêtus de tuniques courtes serrées à la taille, affrontés deux à deux. Sur l'autre côté, un cygne tourné vers la gauche entre deux sirènes affrontées aux ailes éployées. Sous les anses, un cygne tourné vers la gauche. Sur la zone inférieure, deux lionnes tournées vers la droite et trois bouquetins tournés vers la gauche; l'un des bouquetins affronte une lionne, les deux autres se dirigent vers la seconde. Sous cette zone, une large bande noire. Au bas des arêtes rayonnantes. Le pied est vernissé. Incisions et rehauts rouges.

Haut.: 0,30. Cassé et recollé. Surface endommagée. Vernis et rehauts de couleurs effacés par endroits.

Provenance inconnue. Style corinthien moyen, vers 600-575 av. J.-C.

17 – OENOCHOÉ S 3950

Oenochoé à embouchure trilobée. Le décor est dans une métope bordée au haut par des languettes: trois cavaliers au galop vers la droite, tenant chacun une lance. Engobe rosé sur le fond de la métope, le reste du vase est vernissé. Incisions et rehauts rouges.

Haut.: 0,20. Col cassé et recollé, un fragment est refait en plâtre. Vernis et rehauts de couleur en grande partie effacés.

Provenance inconnue. Style corinthien récent, vers 575-550 av. J.-C.

2. Céramique laconienne

L'influence de la céramique corinthienne sur la céramique laconienne à l'époque archaïque orientalisante fut aussi grande que partout ailleurs. Cependant la céramique laconienne a une individualité propre très marquée et l'on retrouve les vases de Sparte dans beaucoup d'endroits du monde grec. Les pièces les plus remarquables sont de fines coupes à pied haut, décorées à l'extérieur de motifs stylisés très décoratifs, et dont le médaillon intérieur montre des scènes très animées, inspirées de la légende ou de la vie quotidienne. La plus belle période se place entre 580 et 540 environ. Nous n'avons pas ici de ces coupes, mais un de ces cratères que Sparte exporta aussi en quantité. Ils étaient recherchés pour la beauté de leur forme et parce que, presqu'entièrement recouverts de vernis noir, ils imitaient les vases de bronze. Notre cratère (no 18), moins pansu et plus ouvert que le cratère corinthien (no 16), montre un stade plus avancé de l'évolution de cette forme.

18 – CRATÈRE À COLONNETTES E 682

Engobe crème sur le côté de l'embouchure et le côté des anses, au bas de la panse et sur le pied. Méandre entre deux rangs de points sur l'embouchure, se continuant sur le côté des anses. Arêtes rayonnantes au bas de la panse. Languettes sur le pied. Le reste du vase est entièrement recouvert de vernis noir.

Haut.: 0,265.

Trouvé à Caere en Étrurie. Deuxième moitié du 6ème siècle av. J.-C.

Bibl.: Pottier, *Catalogue*, II, p. 532. *CVA* (1), III D c, pl. 1, 3.

3. Céramique rhodienne

Toutes les céramiques à l'époque orientalisante n'ont pas eu la bonne fortune de la céramique corinthienne. Mais comme la céramique laconienne, la céramique rhodienne a un style personnel et facilement reconnaissable. Sa plus belle période occupe en gros la seconde moitié du 7ème siècle. La forme de loin la plus répandue est l'oenochoé (no 19), décorée de frises d'animaux et de motifs végétaux stylisés. On trouve aussi des plats, avec ou sans pied (no 20). Plusieurs de ces plats sont décorés de têtes d'animaux dans une zone circulaire près du rebord. Par ses frises d'animaux dessinés partie au trait partie en silhouette avec des rehauts de couleurs, la céramique rhodienne rappelle de près le décor des étoffes par lesquelles surtout, croit-on, sont venues les influences orientales dans le monde grec. La seule prétention de ce style est d'être décoratif. Il y réussit admirablement, mais avec une facilité qui devient à la longue monotone.

19 – OENOCHOÉ CA 3039

Oenoché à embouchure trilobée et à anse trifide. Le haut de l'embouchure est vernissé. Sur le col, méandre interrompu par des carrés. Sur l'épaule, un daim entre deux bouquetins, paissant, tournés vers la droite. Sur la panse, entre deux larges bandes noires, des motifs en T, droits et renversés, de part et d'autre d'une ligne brisée. Au bas, de longues arêtes rayonnantes. Argile brun rosée, engobe blanc jaune, vernis noir et rehauts rouges.

Haut.: 0,38. Un morceau de l'embouchure est refait en plâtre. Engobe assez effacé de même que le vernis et les rehauts de couleur par endroits.

Provenance inconnue. Vers 625-600 av. J.-C.

20 – PLAT A 309

Plat creux à rebord plat garni de deux échancrures servant d'anses. Fond couvert d'un engobe crème, vernis noir presqu'entièrement tourné au rouge. Motifs géométriques sur le rebord. Sur le fond, quatre grandes palmettes ouvertes et quatre boutons entourant un médaillon central contenant un motif en étoile. Rehauts rouges.

Diam.: 0,30. Cassé en deux par le milieu et recollé.

Trouvé à Camiros de Rhodes. Vers 625-600 av. J.-C.

Bibl.: Pottier, *Catalogue*, I, p. 163. Pottier, *Album*, I, p. 12, pl. 12. *CVA* (1), II D c, pl. 3, 6.

4. Céramique ionienne

Dans la première moitié du 6ème siècle, la céramique attique éclipse peu à peu toutes les autres. A partir de ce moment, la céramique de la Grèce de l'est perd de son originalité. Il devient difficile de localiser les ateliers, mais la production d'alors est surtout fabriquée dans les îles des Cyclades et dans quelques ateliers de la côte de l'Asie Mineure. Un petit nombre de vases, notamment des coupes, de style éclectique, sont décorées avec une grande finesse et beaucoup de goût. A côté de cela, des vases comme notre amphore (no 21), de fabrication plutôt industrielle, assimilent avec gaucherie les influences attiques et sont d'un style assez lourd.

21 – AMPHORE E 708

Amphore au col séparé de la panse par un tore saillant. Sur les deux faces du col, un oeil prophylactique. Sur un côté de la panse, une scène de banquet: un homme étendu sur un lit boit dans une corne. A gauche un homme debout se renverse complètement sur le lit. Plus loin un jeune échanson. A droite une femme debout près d'un cratère sur le bord duquel se trouve une oenochoé. A côté du lit se trouvent une table et un tabouret. Sur l'autre côté un sanglier et un lion affrontés. Incisions, rehauts rouges et blancs.

Pour les Anciens l'oeil avait une valeur magique. Il avait le pouvoir de repousser les mauvais esprits par lesquels viennent tous les maux, physiques ou moraux.

Haut.: 0,27. Rehauts de couleurs légèrement effacés.

Trouvée en Italie. Vers 550-525 av. J.-C.

Bibl.: Pottier, *Catalogue*, II, p. 541.

C — Céramique attique

Nous n'avons pas suffisamment de pièces ici pour esquisser dans les détails le développement de la céramique attique. Celle-ci en effet, contrairement aux autres écoles dont nous avons parlé, existe sans interruption depuis ses débuts vers l'an 1000 avant notre ère, avec le début de la céramique proprement grecque, jusqu'à la fin du quatrième siècle, qui marque également la fin de la céramique grecque à décor figuré. Et même, elle existe à peu près seule, ayant écarté toute concurrence, à partir du milieu du sixième siècle.

C'est vers 850 environ qu'apparaît la céramique dite « géométrique », parce qu'elle est décorée de motifs linéaires géométriques qui, répartis en zones superposées, soulignent et mettent en valeur la forme des vases. Elle est précédée par un intermède appelé « protogéométrique » (de 1000 à 850 environ), qui fait la transition avec le « submycénien » de (1100 à 1000 environ) où les motifs mycéniens survivent en se dégénérant. Moins d'un siècle plus tard, des figures humaines et animales apparaissent dans le décor, mais elles sont traitées comme des motifs géométriques. A partir de ce moment toutefois, le style géométrique perd peu à peu de sa force et de sa rigidité sous l'influence orientale, et à la fin du huitième siècle, commence la période dite orientalisante pendant laquelle la décoration des vases est toute pleine d'éléments empruntés à l'Orient et où l'art grec, sous cette influence venue de l'est, évolue vers le naturalisme. Notre vase géométrique (no 22) appartient à la fin du style géométrique. Le dessin du méandre dans la zone des anses manque de précision et de rigueur; et le décor de toute la moitié inférieure de la panse est baclé. Le dessin des femmes sur le col est moins schématique, relativement, et les serpents plastiques sur le vase sont caractéristiques de l'esprit nouveau.

La céramique attique de l'époque orientalisante, que l'on appelle « protoattique », n'a pas eu tout le succès de la céramique corinthienne de la même époque. Mais la céramique protoattique, qui occupe en gros le septième siècle (710 à 610 environ), compte des réussites brillantes et il n'est pas douteux que les styles protoattique et protocorinthien se soient mutuellement influencés. Le développement du style protoattique est une évolution vers le style attique à figures noires. Ce style doit son nom à la technique qu'il utilise: en effet le décor est peint en silhouette au vernis noir; les détails sont ensuite ajoutés au moyen d'incisions et de rehauts de couleurs, le plus souvent rouges ou blancs. Les réussites de cette technique valurent à la céramique attique la faveur qu'on lui accorda. A partir de la fin du septième siècle, le style attique à figures noires se développe puis dégénère. Moins d'un siècle plus tard, les peintres de vases ont épuisé les ressources de cette technique et cherchent un changement. Ils le trouvent, vers 530 environ, dans le style à figures rouges où les figures, au lieu d'être peintes en noir, sont laissées de la couleur de l'argile, se détachant ainsi en rouge sur le fond recouvert de vernis noir.

Même à partir du moment où existe la technique de la figure rouge, le style attique à figures noires continue d'exister, mais abandonne peu à peu la place à la nouvelle technique. Tous les vases à figures noires que nous avons ici sont contemporains des premiers vases à figures rouges. On note sur certains vases que le dessin est relaché et le travail d'incision peu soigné. L'amphore à col (nos 23, 24 et 28), ainsi appelée parce que le col est nettement distingué de la panse, est une forme plus récente d'amphore que celle où le col prolonge la panse en une ligne continue. A l'époque où fut inventée la technique de la figure rouge, apparut une nouvelle forme d'amphore (no 25). Son inventeur, le potier Nicosthénès, était assez fier pour signer ses oeuvres parmi lesquelles on compte d'autres formes de vases. Cette forme nouvelle est sans doute imitée d'un modèle métallique: l'embouchure mince et évasée, les anses minces et fragiles et le bandeau entre deux tores saillants au haut de la panse, conviennent peu aux vases de terre cuite. Aussi ce modèle ne fut pas continué. Mais cela montre le besoin de changement qui se faisait sentir et les recherches que l'on faisait à cette époque. La forme de la coupe subit de nombreux changements depuis que les potiers de l'Attique empruntèrent la forme qui était à l'honneur à Corinthe vers 580-570. On a donné le nom de coupes des petits maîtres à une série de coupes très fines et très élégantes de la deuxième moitié du siècle. Elles sont de deux sortes: les coupes à lèvres où le décor, en général

une figure isolée, se trouve sur le rebord réservé; et les coupes à bandes (no 30), où le décor est dans un bandeau réservé à hauteur des anses. Le décor de ces coupes est forcément de style miniaturiste. A la fin du siècle, la vasque s'aplatit et le pied est bas et large (nos 31 et 32). Un grand nombre d'entre elles sont décorées d'yeux prophilactiques (voir note au no 21) sur les revers (no 31). La coupe à figures rouges de cette époque est en général plus grande et diffère par le pied (no 36). L'aplatissement et l'élargissement de la vasque seront encore plus poussés dans la première moitié du cinquième siècle sur les coupes à figures rouges (nos 45 et 46). Le style à figures noires se continue fort avant dans le cinquième siècle sur un grand nombre de vases de petites dimensions (nos 33 à 35), surtout des lécythes (no 35). Le lécythe no 38 montre quelle était la forme des lécythes à figures rouges à cette époque. A partir du milieu du cinquième siècle, et pour une trentaine d'années environ, on fabriqua des lécythes destinés à un usage exclusivement funéraire. Ils sont très souvent d'assez grande taille, de forme élancée et ils sont décorés de scènes funéraires selon une technique spéciale. Le fond du vase est recouvert d'un engobe blanc crayeux très fragile (qui leur a valu leur nom de lécythe à fond blanc), sur lequel les figures sont peintes au trait avec souvent des rehauts de couleurs variées. C'est la décoration des lécythes à fond blanc qui nous donne la meilleure idée de ce que pouvait être en Grèce la grande peinture. C'est sans doute l'usage funéraire des lécythes à fond blanc qui explique pourquoi le lécythe à figures rouges (no 46), datant de la même époque, est décoré d'une scène funéraire. Notre lécythe no 47 est un humble représentant de la série des lécythes à fond blanc.

La technique de la figure rouge marque un progrès. Il est plus facile en effet d'indiquer les détails anatomiques ou autres avec des lignes peintes qu'avec des incisions. Mais au début les peintres ne savent pas en utiliser toutes les ressources. La première période, ou style sévère (530 à 480 environ), est celle des progrès. Sur la coupe (no 36), les attitudes sont encore hiératiques comme sur les vases à figures noires. Peu de détails de musculature sont indiqués et l'oeil est représenté de face dans le visage de profil. Plus de détails sont indiqués sur la pélikè (no 37), mais la pose de la déesse ailée est encore d'un hiératisme conventionnel. Le passage du style sévère au style libre se voit en comparant les deux amphores (nos 40 et 41), dont les formes sont spéciales au style à figures rouges. La première, où les figures sont dessinées avec soin, montre des traces d'archaïsme, surtout dans la pose des figures et la draperie de Zeus. Sur la seconde, on sent que c'est

par parti pris que le peintre, plus « libre », met moins de soin à dessiner une figure comme celle de l'éphèbe drapé du revers (voir aussi nos 44 et 45). Sur les coupes du peintre d'Euaion (nos 44 et 45), le style à figures rouges a atteint sa maturité. Les personnages sont représentés avec un plus grand réalisme. Le peintre n'hésite d'ailleurs plus à les représenter de face. Ils sont souvent liés entre eux par le regard: on a en effet l'impression, beaucoup plus que sur les vases antérieurs, que les personnages se regardent. Le temps n'est donc pas loin où les peintres de vases sauront rendre les sentiments. La solennité qui se dégage des scènes (surtout no 45), est caractéristique de l'époque (voir aussi no 46). Le souci de rendre la profondeur en dessinant les personnages de trois-quart et le foisonnement des draperies, comme sur la petite hydrie (no 48), sont caractéristiques du dernier quart du cinquième siècle: c'est le style que l'on appelle « fleuri ». Les rehauts blancs et dorés comme sur la petite oenochoé (no 49), apparaissent à la fin du siècle également, mais ils seront plus largement utilisés au quatrième siècle dans le style dit de Kertch, avec lequel se clôt la céramique attique à figures rouges.

1. Style géométrique

22 – HYDRIE CA 1333

Serpents plastiques ondulés sur l'anse, l'épaule et autour de l'embouchure. Sur le col, quinze femmes se tenant par la main, tournées vers la droite. Sur l'épaule et sur l'anse, triangles hachurés, opposés de part et d'autre du serpent plastique. Dans la zone des anses, grecque simple, limitée à droite et à gauche par trois bandes verticales de chevrons. Sur le bas de la panse, trois zones de double zigzag et des lignes horizontales.

Haut.: 0,415. Col cassé et recoilé; quelques morceaux refaits en plâtre. Serpent sur l'épaule cassé. Vernis effacé sur la majeure partie de la panse et le devant du col, tourné au rouge en quelques endroits.

Trouvée en Béotie. Attribuable à un atelier auquel on a donné le nom de "Hydria Hand". Dernier quart du 8ème siècle av. J.-C.

2. Style attique à figures noires

23 – AMPHORE CA 4501

Après avoir tué Iphitos son hôte, Héraclès vint à Delphes demander à l'oracle comment il pourrait être purifié de son crime. La Pythie refusa de lui répondre. Héraclès décida alors d'instituer son propre oracle et pour cela ravit le trépied sur lequel s'asseyait la Pythie pour parler au nom d'Apollon. Le dieu poursuivit Héraclès et ils en vinrent aux mains. Mais Zeus les sépara et les réconcilia.

Amphore à col à anses trifides. Sur le col, chaîne de palmettes et de fleurs de lotus. Sur un côté de la panse, dispute du trépied de Delphes: Héraclès, vêtu d'une courte tunique et de la peau de lion, carquois sur l'épaule, se dirige vers la droite en emportant le trépied et en brandissant sa massue. A gauche, Apollon, carquois sur l'épaule, essaie de lui enlever le trépied. Sur l'autre côté, un homme et une femme drapés, couple de divinités, debout dans un quadrige tourné vers la droite. Au second plan, Apollon drapé et couronné, jouant de la lyre, et Hermès, partiellement caché. Sous la zone figurée, un méandre et une chaîne de boutons de lotus séparés par des filets circulaires. Sous les anses, de longues tiges terminées par des palmettes et des boutons de lotus. Incisions, rehauts rouges et blancs.

Haut.: 0,405. Cassée et recollée; cassures dissimulées. Rehauts blancs effacés (visage de la femme en char).

Provenance inconnue. Attribuable au cercle du peintre d'Antimènes. Fin du 6ème siècle av. J.-C.

24 – AMPHORE F 264

Amphore à col à anses trifides. Sur le col, chaîne de palmettes et de fleurs de lotus. Sur un côté de la panse, scène musicale: un jeune homme drapé, tourné vers la droite, joue de la lyre à sept cordes entre deux hommes barbus tournés vers lui, tenant un bâton, et qui sont sans doute des juges. Sur l'autre côté, scène gymnique: un homme nu s'apprête à lancer le disque pendant qu'un autre, agenouillé à droite, tient semble-t-il les poids dont on se servait comme balanciers pour sauter. A gauche, un arbitre drapé tenant un long bâton. Dans le champ, un arbre. Sous les anses, de longues tiges terminées par des palmettes et des boutons de lotus. Sous la zone figurée, un rang de boutons de lotus entre des filets circulaires. Au bas, des arêtes rayonnantes. Incisions, rehauts rouges et blancs.

Haut.: 0,41. Morceau de la panse cassé et recollé; cassure dissimulée.

Trouvée en Italie. Fin du 6ème siècle av. J.-C.

Bibl.: Pottier, *Catalogue*, III, p. 785. *CVA*, (5), III H e, pl. 55, 3, 6, 10.

25 – AMPHORE F 109

Amphore nicosthénienne. Arêtes rayonnantes sur le plat de l'embouchure. Grand motif floral à palmettes sur les deux côtés du col. Chaîne de palmettes et de fleurs de lotus sur les deux faces de l'épaule. Sur une anse, un homme nu tourné vers la droite; sur l'autre, un casque corinthien et un bouclier. Sous cette anse, un serpent. Bandeau vernissé entre deux tores saillants. Sur la panse, divinité féminine ailée entre deux hommes barbus et drapés, assis sur des tabourets. De part et d'autre, deux jeunes hommes nus et deux cavaliers; ils portent tous des lances. De l'autre côté, un cavalier au galop vers la droite entre deux guerriers combattant. Au bas, une bande noire et des arêtes rayonnantes. Signature sur l'épaule: NIKOSOENESEIIOI(ESE)N (Nicosthénès a fait). Incisions, rehauts rouges et blancs.

Haut.: 0,315. Cassée et recollée. Des morceaux de l'embouchure sont refaits en plâtre. Nombreuses restaurations aux cassures.

Trouvée en Étrurie. Signée par le potier Nicosthénès; attribuée au peintre N. Vers 520-510 av. J.-C.

Bibl.: Pottier, *Catalogue*, III, p. 751. Pottier, *Album*, II, p. 104 et pl. 71. *CVA*, (4), III H e, pl. 35, 14 à 17. Beazley, *ABV*, p. 221 no 45.

26 – HYDRIE F 297

Sur l'épaule, deux quadriges, montés par un guerrier, lancés l'un contre l'autre. Entre les deux surgit une divinité féminine ailée. L'inscription (IPIS) l'identifie comme Iris, la messagère des dieux. La métope de la panse est bordée au bas par des boutons de lotus et sur les côtés par des palmettes: Apollon (AΠOVONOS) drapé, monte dans un quadrige tourné vers la droite. Sa soeur Artémis (APTEMIΔOS) lui tend sa lyre. A côté, Hermès (HEPMOY) fait un geste de salutation, une fleur à la main. A droite, sa mère Léto (LETOVS) tournée vers la gauche mais retournant le haut du corps vers la droite. Au bas, arêtes rayonnantes. Incisions, rehauts rouges et blancs.

Haut.: 0,465.

Trouvée à Vulci en Etrurie. Style proche de celui du peintre de Priam. Vers 520 av. J.-C.

Bibl.: Pottier, *Catalogue*, III, p. 799. Pottier, *Album*, II, p. 126 et pl. 84. *CVA*, (6), III H e, p. 71, 4, 6, 9. Beazley, *ABV*, p. 333 no 1.

27 – CRATÈRE À COLONNETTES F 308

Héraclès fut condamné par l'oracle de Delphes à servir Eurysthée le roi de Thirynthe, pour se purifier d'avoir tué ses propres enfants dans un accès de folie qui lui avait été envoyé par Héra l'épouse de Zeus. Le premier travail qui lui fut imposé fut de tuer un lion monstrueux qui ravageait la plaine de Némée dans le Péloponnèse et décimait la population. Héraclès le tua à mains nues et se vêtit de sa peau que ni l'épée ni les flèches ne pouvaient percer.

Décor en métopes bordées au haut par des godrons et sur les côtés par des feuilles de lierre. Sur un côté, Héraclès combattant le lion de Némée en présence d'Athéna à gauche, portant l'égide et tenant sa lance et son casque à la main. Dans le champ, les armes et les vêtements d'Héraclès, des branches feuillues et une inscription dénuée de sens. Sur l'autre côté, Dionysos couronné assis sur un tabouret tourné vers la droite, tenant une corne à boire. A droite, une ménade tenant des crotales, et un satyre. A gauche, un autre satyre. Dans le champ, des branches feuillues. Boutons de lotus sur le plat de l'embouchure, feuilles de lierre sur la tranche. Palmettes sur le plat des anses. Au bas, arêtes rayonnantes. Incisions, rehauts rouges et blancs.

Haut.: 0,30. Rehauts blancs en partie effacés.

Trouvé en Italie. Attribué au groupe de Léagros. Fin du 6ème siècle av. J.-C.

Bibl.: Pottier, *Catalogue*, III, p. 801. *CVA*, (2), III H e, pl. 4, 2, 5. Beazley, *ABV*, p. 376 no 228.

28 – AMPHORE F 267

Après avoir accompli tous les travaux imposés par Eurysthée, Héraclès fut acueilli dans l'Olympe, le séjour des dieux, et reçut le don d'immortalité. Il se réconcilia avec Héra, la cause de ses maux antérieurs, et celle-ci lui donna pour épouse sa fille Hébé, la personnification de la Jeunesse.

Amphore à col à anses trifides. Sur le col, chaînes de palmettes et de fleurs de lotus. Sur un côté de la panse, introduction d'Héraclès dans l'Olympe: Héraclès tenant sa massue debout dans un quadrige tourné vers la droite et conduit par Athéna en armes. Au second plan, Apollon jouant de la lyre et Dionysos tenant une corne à boire. A la tête des chevaux, Hermès coiffé du pétase et chaussé de bottes ailées. Sur l'autre face, Dionysos drapé et couronné tenant une grande corne à boire, accompagné par trois satyres dansant. Dans le champ, des branches feuillues. Sous les anses, de longues tiges terminées par des palmettes et des fleurs de lotus. Sous la zone figurée, rang de boutons de lotus entre des filets circulaires. Au bas, arêtes rayonnantes. Incisions, rehauts rouges et blancs.

Haut.: 0,25. Vernis tourné au rouge sur l'épaule de la face principale.

Trouvée en Italie. Fin du 6ème siècle av. J.-C.

Bibl.: Pottier, *Catalogue*, III, p. 785. *CVA*, (5), III H e, pl. 57, 1, 6.

29 – OLPÉ F 324

Décor en métope, bordée au haut par des feuilles de lierre et sur les côtés par un méandre: une femme drapée debout tournée vers la droite, devant une fontaine représentée par un mufle de lion d'où l'eau coule dans un hydrie posée sur un degré. Dans le champ, des branches feuillues portant des points blancs, et des inscriptions: ΔΕΧΕ ΤΕΔΕ ΠΔΕΟ. Incisions, rehauts rouges et blancs.

Haut.: 0,235.

Provenance inconnue. Fin du 6ème siècle av. J.-C.

Bibl.: Pottier, *Catalogue*, III, p. 805. Pottier, *Album*, II, p. 129.

30 – COUPE F 74

Coupe de type « à bande ». A l'intérieur, cercle réservé. A l'extérieur, même décor sur les deux revers dans un bandeau réservé: Dionysos drapé debout tourné vers la gauche, tenant une corne à boire. De chaque côté de lui, trois danseurs dans des attitudes diverses. Incisions, rehauts rouges et blancs.

Haut.: 0,115. Diam.: 0,205. Quelques cassures soigneusement dissimulées. Le pied est recollé mais ils n'appartient sans doute pas à cette coupe. Un morceau de la vasque est refait en plâtre.

Trouvée en Italie. Vers 530-520 av. J.-C.

Bibl.: Pottier, *Catalogue*, III, p. 747. *CVA*, (9), III H e, pl. 81, 1, 2.

31 – COUPE F 138

Coupe à yeux, à vasque plate et pied bas. Dans le médaillon intérieur, un satyre tourné vers la droite. Sur chacun des revers, deux yeux prophylactiques (voir note au no 21) et quatre satyres. Deux des satyres sont placés entre les yeux et les deux autres près des anses. Sous les anses, un dauphin. Dans le champ, des branches portant des grappes de raisins. Incisions, rehauts rouges et blancs.

Haut.: 0,087. Diam.: 0,21. Vernis légèrement effacé sur un côté.

Provenance inconnue. Attribuée au groupe dit « Leafless ». Vers 500-490 av. J.-C.

Bibl.: Pottier, *Catalogue*, III, p. 765. *CVA*, (10), III H e, pl. 113, 1, 3, 4. Beazley, *ABV*, p. 635 no 34.

32 – COUPE F 413

Coupe à vasque plate et pied bas. Dans le médaillon intérieur, un satyre courant vers la droite, tenant une corne à boire et une bandelette. Sur chacun des revers, quatre cavaliers au galop vers la droite. Sous une anse un dauphin, sous l'autre une feuille de lierre. Dans le champ, des branches feuillues. Incisions, rehauts rouges et blancs.

Haut.: 0,85. Diam.: 0,218. Cassée et recollée. Rehauts blancs très effacés.

Trouvée en Italie. Vers 500-490 av. J.-C.

Bibl.: Pottier, *Catalogue*, III, p. 814. *CVA*, (10), III H e, pl. 115, 1, 5, 6.

33 – AMPHORE F 389

Petite amphore à col et anses bifides. Sur le col, trois palmettes. Décor en métopes bordées au haut par des languettes. Sur un côté, un jeune homme sur une estrade jouant de la lyre devant un homme barbu appuyé sur un bâton et tenant la baguette de juge. Sur l'autre côté, une jeune homme sur une estrade jouant de la double-flute devant un jeune homme tenant un bâton et la baguette de juge. Incisions, rehauts rouges et blancs.

Haut.: 0,183.

Provenance inconnue. Attribuée au peintre de Diosphos. Vers 490-480 av. J.-C.

Bibl.: Pottier, *Catalogue*, III, p. 809. Haspels, *ABL*, p. 239 no 134.

34 – OENOCHOÉ F 342

Ce vase illustre l'épisode célèbre du neuvième chant de l'Odyssée. Au retour de la guerre de Troie, Ulysse et ses compagnons abordent dans l'île des Cyclopes, monstres anthropophages avec un oeil unique au milieu du front. Ils sont faits prisonniers par l'un d'eux, Polyphème. Pour s'enfuir, Ulysse imagine d'enivrer le géant en lui offrant le vin qu'ils ont, et de l'aveugler en profitant de son sommeil pour lui enfoncer un pieu dans l'oeil.

Oenoché à embouchure trilobée. Décor en métope bordée au haut par des godrons et sur les côtés par des feuilles de lierre: Ulysse et ses compagnons aveuglant le Cyclope Polyphème. Le monstre, de taille gigantesque, est étendu à droite, sa massue au creux de l'épaule. Deux Grecs lui enfoncent un pieu dans l'oeil pendant qu'un troisième à gauche trempe son pieu dans le feu. Incisions, rehauts rouges et blancs.

Haut.: 0,22. De petits fragments manquent à l'embouchure. Le vernis est en partie effacé sur le col et l'anse. La surface dans la métope est légèrement abimée.

Trouvée en Étrurie. Attribuée au peintre de Thésée. Début du 5ième siècle av. J.-C.

Bibl.: Pottier, *Catalogue*, III, p. 807. Pottier, *Album*, II, p. 131. Haspels, *ABL*, p. 252 et pl. 42, 3. Beazley, *ABV*, p. 433 no 6.

35 – LÉCYTHE L 38

La panse est recouverte d'un engobe blanc. Nikè, la divinité de la Victoire, ailée et vêtue d'une longue tunique, dans un char traîné par deux faons. A droite, une palmette. Deux rangs de fines languettes sur l'épaule, un méandre au haut de la panse. Le bas du vase est vernissé, avec des filets réservés.

Haut.: 0,215.

Trouvé à Athènes. Attribué au peintre de Beldam. Vers 490-480 av. J.-C.

Bibl.: Beazley, *ABV*, p. 587 no 6.

3. Style attique à figures rouges

36 – COUPE G 82

Coupe décorée à l'intérieur seulement. Deux banqueteurs tournés vers la droite: le premier, couronné, un manteau passé sur l'épaule gauche et le bras droit, tient une corne à boire dans la main gauche et une coupe dans la main droite. L'autre, au second plan, couronné, joue de la lyre. Dans le champ, l'inscription, ΠΡΟSΑΓΟΡΕVΟ: « je salue ». Rehauts rouges.

Haut.: 0,105. Diam.: 0,264. Cassée en de nombreux morceaux et recollée. Morceaux refaits en plâtre. Restaurations aux cassures: les jambes des personnages sont refaites depuis les genoux.

Trouvée en Campanie. De la manière du peintre d'Euergidès. Vers 520-510 av. J.-C.

Bibl.: Pottier, *Catalogue*, III, p. 922. Pottier, *Album*, II, p. 152. Beazley, *ARV*, p. 98 no 18.

37 – PÉLIKÉ G 232

Sur un côté, Eos, la personnification de l'Aurore, ailée, drapée et coiffée d'un cécryphale, porte le corps de son fils Momnon, tué par Achille au siège de Troie. Sur l'autre côté, une femme à droite, drapée et coiffée d'un cécryphale, tient une hydrie. A gauche, un homme barbu, drapé, appuyé sur un bâton, tend la main. Palmettes à l'attache inférieure des anses, méandre sous les scènes figurées.

Haut.: 0,33. Cassée et recollée. Restaurations aux cassures. Vernis en partie tourné au rouge sur un côté.

Trouvée à Chiusi en Étrurie. Attribuée au peintre de Syleus. Vers 490-480 av. J.-C.

Bibl.: Pottier, *Catalogue*, III, p. 1025. Pottier, *Album*, III, p. 212 et pl. 131. *CVA*, (6), III I c, pl. 47, 1 à 5. Beazley, *ARV*, p. 250 no 24.

38 – LÉCYTHE N 3337

Le vase est entièrement recouvert de vernis noir sauf pour le plat de l'embouchure, le dessous de l'anse et la tranche du pied, une bande au haut de la panse ornée de deux rangs de points entre des filets circulaires, et l'épaule, décorée de courtes languettes et de cinq palmettes.

Haut.: 0,275. Quelques éclats manquent à la surface.

Provenance inconnue. Vers 480-460 av. J.-C.

39 – ALABASTRE CA 4193

La panse est recouverte d'un engobe crème. Guerrier nègre marchant vers la droite, vêtu d'une chlamyde, tenant au bras droit un bouclier décoré d'un œil prophylactique (voir note au no 21) et de deux cercles pointés. Sur un banc, un casque corinthien. Dans le champ, une inscription en lettres rétrogrades, KALOSHOIIAIS: le bel éphèbe.

Haut.: 0,15. Engobe légèrement effacé.

Provenance inconnue. Appartient au groupe dit de l'alabastre au nègre. Vers 480-470 av. J.-C.

Bibl.: *Kunstwerke der Antike, Auktion XXVI*, p. 64 no 121 et pl. 39. (Bâle 1963).

40 – AMPHORE G 204

Amphore de type dit de Nola (du nom d'un site d'Étrurie où beaucoup furent découvertes), à anses trifides. Sur un côté, Zeus drapé et couronné, tourné vers la droite, brandissant son foudre dans la main droite et tenant son aigle sur son poing gauche. Sur l'autre côté, un géant barbu, nu, tourné vers la gauche, coiffé d'un casque corinthien, pointant sa lance et tenant un bouclier rond décoré d'un aigle tenant un serpent dans son bec. Sous les scènes figurées, méandre d'un côté, feuilles de lierre sous l'autre. Rehauts rouges.

Haut.: 0,312. Cassée et recollée. Petits fragments refaits en plâtre. Restaurations aux cassures.

Trouvée à Vulci en Étrurie. Attribuée au peintre de Berlin. Vers 480-470 av. J.-C.

Bibl.: Pottier, *Catalogue*, III, p. 1024. Pottier, *Album*, III, p. 204 et pl. 129. *CVA* (6), III I c, pl. 37, 8, 9 et 38, 1, 2. Beazley, *ARV*, p. 202 no 90.

41 – AMPHORE G 211

Amphore de type dit de Nola à anses trifides. Sur un côté, Éros ailé, nu, une bandelette dans les cheveux, volant vers la droite en jouant de la lyre à sept cordes à l'aide d'un plectre retenu par un cordon. Il est accompagné par un chien. Dans le champ, l'inscription KALOS: (il est) beau. Sur l'autre côté, un jeune homme drapé, une bandelette dans les cheveux, tourné vers la droite. Dans le champ, l'inscription KALOS. Palmettes à l'attache inférieure des anses, méandre sous les scènes figurées. Rehauts rouges.

Haut.: 0,33. Cassée et recollée.

Provenance inconnue. Attribuée au peintre de Charmidès. Vers 470-460 av. J.-C.

Bibl.: Pottier, *Catalogue*, III, p. 1024. Pottier, *Album*, III, p. 206. *CVA*, (6), III I c, pl. 39, 3 à 5, 9. Beazley, *ARV*, p. 653 no 4.

42 – STAMNOS G 189

Un oracle avait révélé que Thétis, fille du dieu marin Nérée, aurait un fils qui dépasserait son père en puissance. C'est pourquoi les dieux se gardèrent de l'épouser et la donnèrent à un mortel, le héros Pélée. Mais Pélée dût l'enlever avant de l'épouser, et non sans mal, car la déesse avait le pouvoir de se métamorphoser (en lion, en serpent ou même en feu). Ils eurent comme fils Achille qui fut le plus brave des héros grecs, celui sans lequel les Grecs n'auraient pas pu vaincre les Troyens.

Sur un côté, Pélée enlevant Thétis: la déesse s'enfuit vers la droite en retournant la tête vers Pélée, représenté comme un jeune homme vêtu d'une courte tunique, qui la saisit par les épaules. A gauche, un vieillard drapé tenant un bâton; il s'agit peut-être de Nérée, le père de Thétis. Sur l'autre côté, trois femmes drapées pour accomplir quelque rite. Celle du centre tient une torche et un vase appelé plémochoé, celle de gauche tient une plémochoé et celle de droite un alabastre. Palmettes autour des anses, godrons sur l'embouchure, sur l'épaule et autour de l'attache des anses, méandre sous la zone figurée. Rehauts blancs.

Haut.: 0,375. Clous de bronze antiques dans une anse. Cassé et recollé. Nombreuses restaurations aux cassures.

Trouvé en Italie. Attribué au peintre de Deepdene. Vers 470-460 av. J.-C.

Bibl.: Pottier, *Catalogue*, III, p. 1017. *CVA*, (2), III I c, pl. 20, 8 et 21, 2. Beazley, *ARV*, p. 498 no 4.

43 – SKYPHOS G 560

Sur un côté, deux femmes drapées: celle de gauche tenant un thyrse (bâton à bout feuillu, symbole dionysiaque), l'autre se dirigeant vers la droite tenant une branche feuillue. Sur l'autre côté, deux éphèbes drapés, se tenant face à face, celui de gauche tenant une canne. Palmettes sous les anses.

Haut.: 0,17. Cassé et recollé. Restaurations aux cassures, fragments refaits en plâtre. Des fragments manquent au pied.

Trouvé en Italie. Attribué au peintre du verger. Vers 470-460 av. J.-C.

Bibl.: Pottier, *Catalogue*, III, p. 1124. Beazley, *ARV*, p. 528 no 82.

44 – COUPE G 460

Dans le médaillon intérieur, un satyre à gauche, ithyphallique, poursuivant une ménade drapée qui s'enfuit à droite, tenant le thyrse (voir no 43). Sur les revers, scènes dionysiaques avec des satyres et des ménades. Sur le re vers le mieux conservé, une ménade tenant le thyrse, à gauche entre deux satyres dont l'un tient un skyphos. A droite, une ménade tenant une oenochoé et un satyre tenant le thyrse. Sur l'autre revers, une ménade à gauche, tenant le thyrse entre deux satyres dont l'un est ithyphallique. A droite, une ménade et un satyre tenant tous deux un thyrse. Palmettes autour des anses, méandre sous la zone figurée et autour du médaillon intérieur, oves sur le rebord.

Haut.: 0,12. Diam.: 0,33. Restaurée dans l'Antiquité: un clou de bronze rattache le pied à la vasque; d'autres fragments de la vasque sont retenus par des attaches de bronze. Peintures refaites aux cassures au 19ème siècle: ces restaurations ont été en partie nettoyées. Surface tachée, vernis en partie tourné au rouge sur un revers.

Trouvée en Italie. Attribuée au peintre d'Euaion. Vers 460-450 av. J.-C.

Bibl.: Pottier, *Catalogue*, III, p. 1112. Pottier, *Album*, III, p. 269 et pl. 149. Beazley, *ARV*, p. 790 no 13.

45 – COUPE G 463

Dans le médaillon intérieur, scène de départ: jeune homme à gauche vêtu de la chlamyde, coiffé du pétase et portant un long bâton; il tenait peut-être une coupe à libations dans la main droite. A droite, une femme drapée tenant une oenochoé. Sur les revers, scènes de départ. Sur un revers, un jeune homme à gauche, vêtu de la chlamyde, du pétase et portant un bâton, se tourne vers un homme barbu à gauche appuyé sur un bâton tandis qu'une femme drapée à droite, tenant une oenochoé, lui présente une coupe à libations. A droite, un jeune homme vêtu comme le premier et un homme barbu tenant une canne. Sur l'autre revers, deux jeunes hommes à gauche vêtus pour le départ (chlamyde, pétase et bâton) et un vieillard tenant une canne. A droite, un jeune homme vêtu comme les premiers et une femme drapée tenant une oenochoé et lui présentant une coupe à libations. Palmettes autour des anses, méandre sous la zone figurée et autour du médaillon intérieur, oves sur le rebord.

Haut.: 0,10. Diam.: 0,296. Cassée et recollée. Clou antique rattachant le pied à la vasque, trous dans la vasque pour restaurations antiques. Surface légèrement abimée surtout à l'intérieur.

Trouvée en Italie. Attribuée au peintre d'Euaion. Vers 460-450 av. J.-C.

Bibl.: Pottier, *Catalogue*, III, p. 1112. Pottier, *Album*, III, p. 271 et pl. 149. Beazley, *ARV*, p. 794 no 94.

46 – LÉCYTHE CA 613

Au centre, une haute stèle funéraire, posée sur un socle, couronnée par une palmette et à laquelle on a attaché des bandelettes. A droite, un jeune homme vêtu d'une chlamyde, pétase tombé sur les épaules et tenant un bâton. Il s'agit peut-être du mort lui-même, comme souvent il est représenté sur les lécythes à fond blanc. A gauche, une femme drapée vient accomplir des rites funéraires, apportant dans un panier des bandelettes et un vase à parfum mais il s'agit peut-être d'une grenade, fruit appartenant au symbolisme funéraire). Sur le socle de la stèle est déposé un objet semblable. Dans le champ, une couronne. Oves et trois palmettes sur l'épaule, méandre au haut de la panse.

Haut.: 0,235. Cassé et recollé.

Trouvé à Erétrie. Attribué au peintre du Louvre CA 613. Vers 450-440 av. J.-C.

Bibl.: Beazley, *ARV*, p. 1197 no 1.

47 – LÉCYTHE S 1654

La panse est recouverte d'un engobe blanc. Une femme debout, vêtue d'un chiton et drapée dans un himation, tenant un miroir. A ses pieds à gauche, un coffre. Au mur à droite, une bandelette. Languettes sur l'épaule, méandre au haut de la panse.

Haut.: 0,17. Engobe un peu effacé.

Provenance inconnue. Vers 440-430 av. J.-C.

48 – HYDRIE M 12

Cadmos était à la recherche de sa soeur Europe, enlevée par Zeus, quand Apollon lui ordonna de suivre une vache qu'il lui indiqua et de fonder une ville à l'endroit même où elle s'arrêterait. A cet endroit, il dût tuer un dragon qui gardait une source. Il sema les dents du monstre et surgirent aussitôt du sol des guerriers armés qui s'entre-tuèrent presque tous. Cadmos fonda la ville de Thèbes et épousa Harmonie, la fille d'Aphrodite et d'Arès.

À gauche, Cadmos, un himation sur le bras gauche, portant une hydrie dans la main gauche et tenant une pierre dans la main droite. A droite, une femme drapée assise. Derrière elle, un énorme serpent surgit de terre. Près de lui, une fleur stylisée. La femme est peut-être Harmonie, la future épouse de Cadmos, ou la personnification de la ville de Thèbes, ou encore la nymphe de la source. Oves sur le col et sous la scène figurée.

Haut.: 0,168.

Trouvée en Cyrénaïque. Vers 420 environ av. J.-C.

Bibl.: *CVA*, (9), III I d, pl. 54, 1, 2.

49 – CHOÉ MNB 1157

La fête des Anthestéries se célebrait chaque année au printemps en l'honneur de Dionysos. Elle durait trois jours et correspondait à la fête du vin nouveau. Le deuxième jour, le jour des choés, se tenaient des concours de buveurs où il fallait boire le plus rapidement possible une quantité de vin nouveau contenue dans une cruche d eforme spéciale appelée choé ou chous. Ce jour-là on donnait également aux enfants des choés miniatures, décorées de scènes en rapport avec les fêtes, mais où apparaissent des enfants.

Un enfant, himation sur le bras gauche, couronne dorée dans les cheveux, bracelets dorés au poignet et à la cheville droites, apportant une grappe de raisins sur une table à offrandes à droite sur laquelle se trouvent déjà un oiseau, une oenochoé et un gâteau. A gauche, un jouet: une roue au bout d'un bâton. Oves sous la scene, trois groupes de trois points au haut de la panse. Rehauts blancs et dorés.

Haut.: 0.10. Rehauts blancs légèrement effacés.

Trouvé en Grèce. Fin du 5ème siècle av. J.-C.

Statuaire et petite plastique

Il ne faut pas s'étonner de la place prépondérante accordée à la céramique dans cette exposition. Ces vases, ne l'oublions pas, n'étaient pas des bibelots. Si quelques-uns avaient une destination cultuelle, la grande majorité d'entre eux étaient des vases d'usage courant et de ce fait, ils existaient en très grand nombre. D'autre part, la terre cuite résiste mieux au temps que le métal ou même la pierre. C'es pourquoi nous avons conservé de l'Antiquité beaucoup plus de vases que de statues.

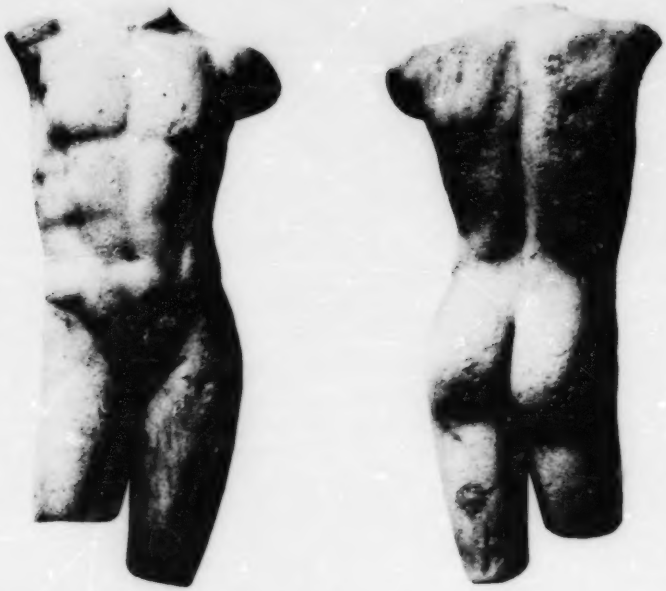
On sait que la grande sculpture a beaucoup souffert. Nous n'avons conservé que très peu d'oeuvres originales en bronze ou en marbre, aucune en bois ou en or et ivoire (chryséléphantines). Nous avons la chance par contre de posséder beaucoup de copies d'époque romaine, reproduisant des statues célèbres, exécutées pour orner les places publiques des villes ou les riches maisons particulières, ou qui étaient offertes en ex-votos dans les sanctuaires.

La petite plastique a connu un meilleur sort. Les petites statuettes en bronze, en marbre ou en terre cuite étaient exécutées en grand nombre. A l'époque archaïque, comme à l'époque préhellénique où elles existaient déjà, elles ont un rôle essentiellement religieux, représentations symboliques d'êtres divins, déposées dans les sanctuaires pour protéger les vivants, ou dans les tombes pour protéger les morts dans l'au-delà. A l'époque classique, on a reproduit en format réduit des statues de culte ou d'autres oeuvres célèbres. Beaucoup de ces statuettes ont dû être déposées sur des étagères comme de véritables bibelots car on commençait à les apprécier aussi pour leur valeur esthétique et décorative. Cela est vrai surtout des figurines de terre cuite à partir du 4ème siècle. C'est alors qu'on représente les sujets familiers (no 80) et les scènes de genre (no 82), objets purement décoratifs,

mais qui pouvaient avoir une valeur religieuse le jour où on les déposait en offrandes dans un sanctuaire ou une tombe.

On ne retrouve pas que des statuettes dans les tombes, qui sont notre plus grande source pour les petits objets antiques, mais encore des armes, des vases et en général tous les ustensiles dont on se servait pendant la vie. Bon nombre d'entre eux sont en bronze, et beaucoup d'autres comportent des parties en bronze, modelées dans un but décoratif. Car le goût des Grecs pour le beau est poussé à un point tel que même les objets les plus usuels ne laissent pas d'être décoratifs. Ainsi les manches de certains ustensiles sont modelés en forme de tête d'animal (no 69); les manches de toute une série de miroirs sont sculptés en forme de figure masculine ou féminine. Les meubles antiques—lits, sièges, tables, coffres—comportaient des ornements plastiques décoratifs (no 68). Même les harnachements des chevaux, en cuir, étaient renforcés par des plaques de métal en général décorées.

A — Marbres



50 – TORSE VIRIL NU MA 557

Jeune homme debout nu, appuyé sur la jambe gauche, la jambe droite fléchie, l'épaule droite surélevée. Manquent la tête, les deux bras, et les deux jambes depuis le haut des genoux.

Cette statue reproduit un type du 4ème siècle avant J.-C., qui devait être lui-même une adaptation libre de la statue exécutée par Polyclète à Olympie vers le milieu du 5ème siècle et représentant Kyniskos de Mantinée, vainqueur au concours de boxe. La statue de Polyclète nous est connu par de nombreuses copies dont la meilleure, conservée à Londres, est désignée sous le nom d'athlète Westmacott. Le jeune homme était représenté en train de porter à sa tête une couronne d'olivier, signe de sa victoire. Il est peu probable que notre statue, et l'original qu'elle reproduit, représentaient un athlète se couronnant. Il pouvait s'agir d'Hermès, de Dionysos ou d'un autre personnage, mais représenté à peu près dans la même attitude que la statue de Polyclète.

Haut.: 0,84. Provenance inconnue. Ancienne collection du château de Neuilly.

Bibl.: *Catalogue marbres* (2) p. 34.

51 – TÊTE FÉMININE MA 1763

Tête de femme portant un diadème. La chevelure est divisée par une raie médiane. Les cheveux, rassemblés en grosses mèches cachant les oreilles, sont noués en chignon à l'arrière sous le diadème. Le chignon, un morceau du diadème et le nez sont cassés. Quelques épaufrures sur la surface.

Cette tête appartenait sans doute à une statue d'Aphrodite, copie d'un original attribuable à l'école de Praxitèle au 4ème siècle avant J.-C., et représentant la déesse victorieuse par sa beauté, Aphrodite Urania.

Haut.: 0,175. Trouvée à Cherchel en Algérie.

Bibl.: *Catalogue marbres* (2), p. 110. B. Holtzman, dans un mémoire inédit.

52 – TORSE D'ARTÉMIS MA 2169

Artémis debout, appuyée sur la jambe droite, la jambe gauche portée à l'avant et fléchie, vêtue d'un chiton léger, finement plissé, sans manches, qui descend jusqu'aux genoux, retenu par une double ceinture formant une retombée de la draperie (kolpos). Dans le dos, elle porte un carquois retenu par une courroie passant sur l'épaule droite et entre les seins. Manquent la tête, les deux bras, les jambes depuis le haut des genoux et le carquois.

Copie d'un type d'Artémis de la fin du 4ème siècle avant J.-C. Ce type nous est connu également par d'autres répliques, dont un torse au musée de Berlin, et une statue presque complète trouvée à Ostie et actuellement au musée national romain (musée des Thermes). La déesse est représentée en chasseresse avec un costume d'Amazone. Elle s'avance, tenant son arc dans sa main gauche abaissée et levant la main droite pour prendre une flèche dans son carquois. La tête devait être légèrement tournée vers la gauche.

Haut.: 0,85. Provenance inconnue. Ancienne collection de la bibliothèque Mazarine.

Bibl.: *Catalogue marbres* (1), p. 126. Pour les autres répliques, Blümel, *Staatliche Museen zu Berlin, Katalog der Sammlung antiker Skulpturen* (1938), V, no K 249 et pl. 68 et 69. et B. Calza, *Bolletino d'Arte*, 1921-1922, p. 395 et sqq.

53 – APHRODITE MR 382

Aphrodite debout nue, appuyée sur la jambe gauche, la jambe droite fléchie, la main gauche sur le bas-ventre et la main droite devant la poitrine. Les cheveux, séparés par une raie médiane et retenus par un bandeau, sont noués en chignon à l'arrière. Deux grosses mèches de cheveux sont noués sur le dessus de la tête et deux petites mèches tombent sur les épaules. Le nez et quelques doigts ont été refaits. Les mèches de cheveux sur les épaules sont cassés. La tête, les bras et les pieds ont été sculptés à part. Réplique d'époque romaine de l'Aphrodite dite « Médicis ». La tête est une réplique de l'Aphrodite du type dit du Capitole. Ces divers types d'Aphrodite ont été créés à partir de la fin du 4ème siècle par des sculpteurs anonymes qui se sont inspirés de la célèbre statue d'Aphrodite exécutée par Praxitèle pour Cnide vers le milieu du 4ème siècle avant J.-C. L'Aphrodite du Capitole a été attribuée, avec quelque vraisemblance, à Scopas.

Haut.: 0,90. Provenance inconnue. Ancienne collection Borghèse.

54 – FEMME DRAPÉE MA 3076

Femme debout, appuyée sur la jambe droite, la jambe gauche fléchie et portée de côté, vêtue d'un chiton à manches et d'un long péplos retenu par une double ceinture haut placée sous la poitrine et formant une retombée de la draperie (kolpos) et chaussée de sandales. Les cheveux tombaient dans le dos. La tête et les deux bras manquent: ils étaient rapportés. De chaque côté, deux trous sont visibles pour l'encastrement des bras.

Cette statue reproduit un type qui nous est connu par une statue funéraire trouvée à Athènes et conservée au musée de New-York. Malgré sa petite taille, il n'est peut-être pas impossible que notre statue ait elle aussi fait partie d'un monument funéraire. Nous avons là en tout cas, selon toute vraisemblance, une oeuvre originale des environs de 330 à 320 av. J.-C.

Haut.: 0,63. Trouvée à Athènes.

Bibl.: *Catalogue marbres* (2), p. 29. Sur la statue de New-York, G. M. A. Richter, *A.J.A.*, (48), 1944, p 229 et sqq.

55 – MELPOMÈNE MA 25

Melpomène, la Muse de la Tragédie, debout appuyée sur la jambe droite, la jambe gauche fléchie et portée de côté, vêtue d'un chiton à manches et d'un long péplos retenu par une double ceinture haut placée sous la poitrine et formant une retombée de la draperie (kolpos), et chaussée de sandales. Deux trous dans la ceinture servaient à tenir une applique de métal. Les cheveux, séparés par une raie médiane et retenus par un bandeau, sont noués en chignon à l'arrière; deux mèches tombent sur les épaules. Elle tient une épée dans la main droite et un masque tragique dans la main gauche. La tête et le buste jusqu'à la naissance des seins, les deux bras avec les attributs, les pieds et des morceaux de la draperie sont des restaurations modernes. L'épée est cassée. Le dos n'est pas travaillé.
Si l'on exclue les restaurations, cette statue reproduit un type apparenté à celui de la statue précédente (no 54). La restauration en Muse ne repose sur rien.

Haut.: 0,885. Trouvée en Attique.

Bibl.: *Catalogue marbres* (2), p. 3. Fröhner, *Notice*, no 387.

56 – STATUETTE D'ASCLÉPIOS MA 2607

Asclépios debout, appuyé sur la jambe gauche, la jambe droite fléchie, drapé dans un manteau qui descend jusqu'aux pieds. Un pan du manteau, posé sur l'épaule gauche et retenu dans la main posée sur la hanche, cache le bras jusqu'au coude. L'autre pan, passant dans le dos, sous le bras droit et laissant la poitrine nue, est ramené sur l'avant-bras gauche qu'il cache ainsi que la main, et retombe à l'arrière. Manquent la tête et le bras droit depuis le coude: ces parties étaient rapportées et tenues par des clous de métal encore visibles. Les pieds sont cassés.

Cette statuette votive reproduit un type d'Asclépios, connu par de nombreuses copies, dont l'original exécuté vers la fin du 5ème siècle a été attribué à Alcamène. Il pourrait s'agir de la statue de culte du sanctuaire d'Asclépios à Athènes. Mais on sait qu'Alcamène avait exécuté une statue d'Asclépios pour Mantinée. Les autres copies nous montrent que le dieu était représenté barbu et avec une couronne dans les cheveux. Il s'appuyait sur un bâton qui reposait sous son aisselle droite. Un serpent, l'animal symbolique du dieu s'enroulait autour du bâton; on en voit un fragment attaché à la draperie au bas. A la gauche du dieu se trouvait l'omphalos, représentation symbolique du centre de la terre, élément qui appartient au monde d'Apollon qui était père d'Asclépios. On reconnaît cet omphalos dans la masse ronde sur laquelle tombe la draperie.

Haut.: 0,195. Trouvée à Athènes.

Bibl.: *Catalogue marbres* (2), p. 31 et pl. 16. Sur ce type, K. A. Neugebauer, *"Asklepios"*, *Berlin Winckelmannsprogramm*, 78, 1921.

57 – STATUETTE DE CYBÈLE ASSISE MA 2604

Cybèle assise sur un trône, les pieds posés sur un tabouret, vêtue d'un péplos qui descend jusqu'aux pieds, et d'un manteau posé sur les épaules et enveloppant les jambes. Elle est coiffée d'un polos et deux longues tresses tombent sur ses épaules. Elle tient un tambourin dans la main gauche. Le lion, son animal symbolique, est couché sur ses genoux. Une partie du dossier du trône, un morceau du polos et une partie de l'avant-bras droit sont cassés. Le côté extérieur du tambourin est peint en rouge.

Cette statuette votive est probablement dérivée de la statue de culte exécutée par Agoracrite de Paros pour Athènes peu après 430 avant J.-C. Sur l'original, le lion était assis à côté du trône. Le lion sur les genoux semble être une variante de caractère oriental. Le culte de cette déesse phrygienne, la mère des dieux, introduit officiellement en Grèce à l'époque classique, fut très populaire à partir du 4ème siècle. Notre statuette peut dater encore du 4ème siècle avant J.-C. ou du 3ème. Le tambourin que tient la déesse jouait un rôle dans le culte. La main droite tenait un autre objet de culte, une patère à libations.

Haut.: 0,17. Trouvée à Baalbeck au Liban (?)

Bibl.: *Catalogue marbres* (2), p. 141. Sur ce type, A. von Salis, *J.d.A.I.*, (28), 1913, p. 1 et sqq.

58 – STATUETTE D'APHRODITE MA 3256

Aphrodite debout, appuyée sur la jambe gauche, la jambe droite fléchie, vêtue d'un chiton fin retenu par une ceinture aux hanches et qui a glissé sur l'épaule gauche, découvrant le sein, et d'un manteau posé sur les épaules. Les cheveux retombaient sur les épaules. Manquent la tête, le bras droit, le bras gauche depuis le coude et les pieds. Le bras droit, rapporté, s'encastrait dans une mortaise. Un clou de bronze encore en place retenait la tête qui était rapportée. Le bras gauche était rapporté depuis le coude où il s'encastrait dans une mortaise. Quelques épaufrures sur la surface. Réplique réduite d'époque hellénistique apparentée au type de l'Aphrodite dite « Génitrix », ou encore « de Naples-Fréjus », dont l'original de la fin du 4ème siècle est attribué à Callimaque. La déesse est représentée en train d'enlever le manteau qui la recouvre, révélant sa beauté. Un pan de ce manteau repose sur son bras gauche et retombe jusqu'au sol et l'autre pan est tenu dans la main droite levée au-dessus de l'épaule.

Haut.: 0,21. Trouvée en Égypte.

Bibl.: *Catalogue marbres* (2), p. 142.

59 – STATUETTE D'HÉRACLÈS MA 2609

Héraclès debout nu, appuyé sur la jambe droite, la jambe gauche fléchie, l'épaule droite abaissée. Manquent la tête, les deux bras et les deux jambes.
Copie réduite apparentée au type d'Héraclès dit « Héraclès Farnèse », dont l'original est une création de Lysippe dans la seconde moitié du 4ème siècle avant J.-C. Le héros était représenté au repos, fatigué par ses exploits, appuyé sur sa massue et tenant les pommes d'or du Jardin des Hespérides.

Haut.: 0,15. Provenance inconnue. Ancienne collection Campana.

Bibl.: *Catalogue marbres* (2), p. 32 et pl. 17.

60 – TÊTE MASCULINE MA 3596

Tête imberbe d'un jeune garçon. Les cheveux sont traités en courtes mèches disposées en désordre. Bout du nez cassé. Dépôts de calcaire sur le côté droit du visage.

Cette tête, original romain datant de l'époque d'Auguste (fin du premier siècle avant notre ère et début du premier siècle après), est visiblement un portrait. Il peut s'agir d'un jeune prince de l'entourage d'Auguste. B. Holtzman, dans un mémoire inédit, y voit un portrait d'Auguste lui-même, ce qui ne va pas sans difficultés. Le traitement de la chevelure, en courtes mèches en forme de faucilles avec une incision médiane, est un élément de datation.

Haut.: 0,163. Provenance inconnue.

61 – STÈLE FUNÉRAIRE MA 810

Stèle funéraire encadrée par deux pilastres supportant une architrave et un fronton à acrotères. A droite, une femme assise sur un banc sans dossier, les pieds posés sur un tabouret, vêtue d'un chiton à manches et d'un manteau posé en voile sur la tête et enveloppant les jambes. De la main droite elle écarte son voile et de la gauche elle retient un coffret posé sur ses genoux. A gauche, un homme debout, drapé dans un manteau qui lui laisse nus le bras droit et la poitrine, tenant un rouleau dans la main gauche. Les noms sont inscrits sur l'architrave. L'homme s'appelle (ΜΠΟΜΠΗΙΟC ΕΥΟΔΟC) M. Pompeios Euhodos, et sa femme, (ΙCΙΠΠΟΡΑΠΡΑΞΙΤΕΛΟΥC) Isidora fille de Praxitèle. L'inscription ΕΚΦΥΛΑCΙΩΝ, du dème de Phylé, se réfère sans doute à l'homme. Le nez de la femme et l'acrotère droite sont cassés. Quelques épaufrures sur le visage de la femme.

Cette stèle funéraire, du 2ème siècle de notre ère environ, s'inspire de l'un des schémas (femme assise, homme debout) des stèles funéraires attiques de la fin du 5ème siècle avant J.-C. La représentation de face du visage de la femme, est une caractéristique typiquement romaine.

Haut.: 0,92. Trouvée à Athènes. Ancienne collection du marquis de Nointel.

Bibl.: *Catalogue marbres* (1), p. 50. A. Conze, *Die attischen Grabreliefs*, IV, no 1852 et pl. 391.

B — Bronzes

62 – ZEUS BR 516

Zeus debout, appuyé sur la jambe droite, la jambe gauche fléchie et portée à l'avant, tournant la tête vers la droite. Il porte des sandales. La jambe droite est cassée à la cheville, le bras droit au-dessus du coude. Le bras gauche manque: il était rapporté et s'encastrait dans une mortaise. Fonte pleine. Patine brune.

Réplique d'époque romaine du type de Zeus dit "Zeus Goethe", dont l'original, exécuté vers le milieu du 5ème siècle, est attribué à Phidias, ou en tout cas à l'école de Phidias. Les autres répliques montrent que le bras droit, pendant le long du corps, tenait la foudre. Le bras gauche était replié et tenait un long sceptre. Un manteau reposait sur l'épaule gauche et pendait le long du corps, couvrant le bras jusqu'au coude.

Haut.: 0,14. Provenance inconnue.

Bibl.: de Ridder, *B.A.*, I, p. 77 et pl. 38. Sur ce type, L. Curtins, *R.M.* (45), 1930, p. 1 et sqq.

63 – APHRODITE BR 420

Aphrodite debout, appuyée sur la jambe gauche, la jambe droite fléchie, la main gauche devant le sein, le bras droit relevé au-dessus de l'épaule. Les cheveux sont ramenés en chignon sur la nuque et ceints d'un diadème. Fonte pleine. Patine vert foncé.

Réplique d'époque hellénistico-romaine du type de l'Aphrodite dite "Pséliouménè" (qui attache son collier), dont l'original, exécuté vers le milieu du 4ème siècle, est attribué à Praxitèle.

Haut.: 0,136. Trouvée en Syrie.

Bibl.: de Ridder, *B.A.*, I, p. 65 et pl. 34.

64 – HÉRACLÈS BR 657

Héraclès debout, appuyé sur la jambe gauche, la jambe droite fléchie, l'épaule gauche rejetée en arrière, la main droite tendue en avant tenant les pommes d'or du jardin des Hespérides, portant sa massue au creux du bras gauche, tournant la tête vers la droite. Il porte la peau de lion sur le bras gauche et une guirlande dans les cheveux. Les deux bras sont modernes. Fonte en creux. Patine verte factice.
Réplique d'époque romaine apparentée au type de l'Héraclès dit "Dexiouménos" (qui tend la main droite), dont l'original fut exécuté dans la seconde moitié du 4ème siècle.

Haut.: 0,215. Provenance inconnue.

Bibl.: de Ridder, *B.A.*, I, p. 92. Sur ce type, R. M. Straccioli, *Arch. Class., IX* 1, 1957, p. 26 et sqq.

65 – HARPOCRATE BR 635

Harpocrate est le nom grec donné au dieu égyptien Horus, fils d'Isis (l'Aphrodite égyptienne) et d'Osiris.

Harpocrate assis, la jambe droite allongée, la gauche repliée, portant l'index droit à la bouche, tournant la tête vers la droite. Il est coiffé d'un bonnet surmonté du disque solaire et de l'uraeus. La mèche de cheveux tombe sur l'épaule droite. Un serpent s'enroule autour du bras gauche qui devait tenir une corne d'abondance. Fonte pleine. Patine gris verdâtre.

Réplique d'époque romaine d'un type hellénistique, vraisemblablement créé à Alexandrie.

Haut.: 0,068. Provenance inconnue.

Bibl.: de Ridder, *B.A.*, I, p. 89 et pl. 44.

66 – LION BR 899

Applique en forme de lion marchant vers la gauche, gueule ouverte et ajourée. Base plate et basse, un tenon à l'arrière. L'étoile gravée sur la cuisse indique qu'il s'agit d'un ex-voto. Patine olivâtre.

Haut.: 0,066. Provenance inconnue.

Bibl.: de Ridder, *B. A.*, I, p. 115 et pl. 57.

67 – MUFLE DE LION BR 908

Applique en forme de mufle de lion avec un anneau mobile dans la gueule. On trouve ces appliques le plus souvent sur les portes où elles servaient de heurtoir ou de poignée. Patine vert noirâtre.

Haut.: 0,087. Provenance inconnue.

Bibl.: de Ridder, *B. A.*, I, p. 116.

68 – PROTOME DE CHEVAL BR 933

Applique en forme de tête de cheval à encolure rênée. Il s'agit peut-être d'une applique de meuble. Patine vert grisâtre.

Haut.: 0,067. Provenance inconnue.

Bibl.: de Ridder, *B. A.*, I, p. 118.

69 – PROTOME DE MULET BR 936

Anse terminée en forme de tête de mulet rênée à gueule ouverte. Trois feuilles épanouies à la naissance de l'encolure. Bélière sous la mâchoire. Il s'agit sans doute d'une anse de louche. Patine vert brunâtre.

Haut.: 0,05. Provenance inconnue.

Bibl.: de Ridder, *B. A.*, I, p. 118.

70 – MASQUE TRAGIQUE BR 828

Applique en forme de masque tragique. Les cheveux, en boucles sur le front et retombant en tresses sur les côtés, sont surmontés d'un diadème. Bouche ouverte. Cette applique se trouvait à l'attache de l'anse d'un vase. Patine noirâtre.

Haut.: 0,065. Provenance inconnue.

Bibl.: de Ridder, *B. A.*, I, p. 112.

71 – MASQUE TRAGIQUE BR 829

Masque surmonté d'une bélière. La tête est coiffée d'une perruque à étages. Bouche ouverte. Patine verdâtre.

Haut.: 0,058. Provenance inconnue.

Bibl.: de Ridder, *B. A.*, I, p. 112 et pl. 56.

72 – MASQUE COMIQUE BR 830

Applique en forme de masque comique munie de deux trous d'attache. Coiffure en bourrelet avec trois petites tresses sur les côtés. Bouche ouverte. Patine vert foncé.

Haut.: 0,043. Provenance inconnue.

Bibl.: de Ridder, *B. A.*, I, p. 112.

73 – MASQUE COMIQUE BR 739

Masque surmonté d'une grosse bélière. Les cheveux sont indiqués par des stries. Yeux ajourés. Patine vert noirâtre.

Haut.: 0,038. Provenance inconnue.

Bibl.: de Ridder, *B. A.*, I, p. 102.

74 – MASQUE TRAGIQUE BR 834

Applique en forme de masque tragique à lourde perruque surmontée d'un diadème. Patine vert jaunâtre.

Haut.: 0,021. Provenance inconnue.

Bibl.: de Ridder, *B. A.*, I, p. 112.

75 – OENOCHOÉ BR 2763

L'embouchure est oblique et étroite. L'anse manque. La panse est rebouchée et le rebord de l'embouchure est limé aux attaches de l'anse. Patine verte.

Haut.: 0,159. Provenance inconnue.

Bibl.: de Ridder, *B. A.*, II, p. 115.

C — Figurines de terre cuite

76 – STATUETTE PLATE MNB 539

Femme debout. Le corps est plat et long, s'élargissant pour former la base. Les bras sont en ailerons. Le visage est moulé. Elle porte un haut calathos à bord lancéolé et des boucles d'oreilles en disques. (On donne le nom de *calathos* à un panier tressé, et par suite à une coiffure de même forme.) Terre ocre jaune, engobe blanc effacé.

Haut.: 0,285.

Trouvée à Tanagra en Béotie. Fin du 6ème siècle av. J.-C.

Bibl.: Mollard-Besques, *Catalogue*, I, p. 12 no B 70 et pl. 8.

77 – FEMME ASSISE N 4399

Figurine de femme drapée assise sur un siège large, un tabouret sous les pieds. Elle porte trois colliers. Terre blanc jaunâtre, engobe effacé.

Haut.: 0,14. Surface usée.

Provenance inconnue, (sans doute la Sicile). Atelier d'Agrigente en Sicile. Fin du 6ème siècle av. J.-C.

Bibl.: Mollard-Besques, *Catalogue*, I, p. 79 no B 553 et pl. 52.

78 – HIPPALECTRYON CA 1792

Guerrier coiffé d'un casque corinthien, monté sur un hippalectryon, animal fantastique mi-cheval mi-coq. Les traits du visage sont dessinés en rouge (en partie effacé). Les autres détails sont peints en rouge, noir ou jaune. Terre beige pâle, engobe blanc.

Haut.: 0,15. Long.: 0,15. Bras gauche cassé.

Trouvé à Thèbes en Béotie. Seconde moitié du 6ème siècle av. J.-C.

Bibl.: Mollard-Besques, *Catalogue*, I, p. 19 no B 108 et pl. 14.

79 – FEMME EN PÉPLOS MNB 3053

Femme debout sur une base carrée, main droite sur la poitrine, vêtue d'un péplos à manches amples et longs revers, et d'un himation étroit, posé sur le bras droit, tournant autour de la taille et retombant sur l'avant-bras gauche. Cheveux longs, diadème. Terre brun-clair, engobe blanc, rehauts rouges et bleus.

Haut.: 0,28. Cassée et recollée.

Trouvée en Béotie. Milieu du 5ème siècle av. J.-C.

Bibl.: Mollard-Besques, *Catalogue*, I, p. 91 no C 46 et pl. 64.

80 – FEMME DRAPÉE MYR 228

Femme vêtue d'un long chiton formant traîne à l'arrière et drapée dans un manteau qui lui couvre la tête comme un voile, retournant la tête en arrière. Terre brun rouge, engobe blanc en partie effacé.

Haut.: 0,215. Tête recollée, bras gauche cassé.

Trouvée à Myrina. Modèle de l'atelier de Nicostratos. Début du 2ème siècle av. J.-C.

Bibl.: Mollard-Besques, *Catalogue*, II, p. 108 et pl. 129 a.

81 – NIKÈ AILÉE MYR 168

Nikè (Divinité de la Victoire) ailée volant, la jambe gauche portée en avant, vêtue d'un long chiton, retenu par une fibule sur l'épaule gauche et par une ceinture sous la poitrine, qui laisse nu le sein droit. Elle porte un diadème. Elle tenait des objets, sans doute des couronnes, aujourd'hui disparus. Terre brun rouge, engobe blanc, rehauts de rose violacé.

Haut.: 0,27. Cassée et recollée.

Trouvée à Myrina. Fin du 2ème siècle av. J.-C.

Bibl.: Mollard-Besques, *Catalogue*, II, p. 70 et pl. 86 c et 264 c.

82 – APHRODITE MYR 47

Aphrodite assise sur un lit à pieds moulurés, un diadème dans les cheveux. Le manteau sur lequel elle est assise, repose sur la cuisse droite et est retenu sous l'aisselle gauche. A ses pieds, deux Amours ailés. L'écran en cercle à l'arrière est sans doute une coquille (attribut d'Aphrodite) stylisée. Terre brun rouge, engobe blanc effacé.

Haut.: 0,22. Cassée et recollée.

Trouvée à Myrina. 1er siècle av. J.-C.

Bibl.: Mollard-Besques, *Catalogue*, II, p. 30 et pl. 32 f.